



النقد الفني

الدكتور نبيل راغب

مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان





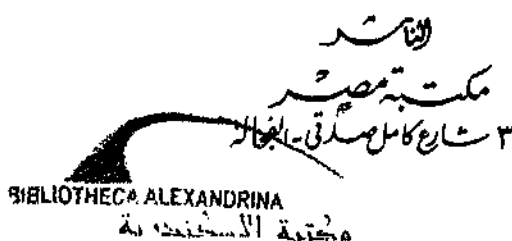
كتب عربي
(شراء)

رقم التسجيل ٦٢٩٥١

مطبعة خان بكينة مصر

النقد الفني

د. نبيل راغب



الناشر

مكتبة مصر

٣ شارع كامل صدقي - الجيزة

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

مكتبة الإسكندرية

دار مصر للطباعة

سعيد جودة السحار وشركاه

فصول الدراسة

صفحة	
٥	مقدمة
١٧	نقد الشعر
٣٠	النقد المسرحي
٤٤	نقد الرواية
٥١	النقد الموسيقي
٦٢	النقد التشكيلي
٧١	النقد السينمائي

مقدمة

لعل الهدف من هذه الدراسة المركزة المبسطة يكمن في تحديد مفهوم النقد الفنى كعلم منهجى موضوعى يعتمد فى تقاليده ومعاييره على العلوم الحديثة مثل علم النفس ، والجمال ، والمنطق ، والفلسفة ، والأخلاق . بل إنه يمتد ليشمل بعض المعايير التى نجدها فى علوم البيولوجيا ، والكيمياء ، والرياضة وخاصة عندما يحلل الكيان العضوى للعمل الفنى ، أو للتفاعل بين عناصره المختلفة ، أو التناقض الرياضى الذى يمنحه شخصيته المميزة . ولذلك فالنقد الفنى الحديث يعتمد أساساً على التحليل المنهجى للأعمال الفنية ، ولا ينجح سواء إلى المدح والتقريظ أو الذم والهجاء ، بل يضع هذه الأعمال تحت ضوء هادئ وفاحص بعيداً عن الحماس أو التعصب أو التحيز . ويتخذ الناقد الموضوعى من العمل الفنى نقطة انطلاق تعتمد عليها كل العناصر الداخلة فى تشكيله ، ولذلك فهو يرفض استخدام التشريع فى عمله ، لأن التشريع يعتمد على دراسة كل عنصر منفصلاً عن الآخر ، وبذلك يحيل العمل الحى إلى أشلاء ميتة ، فى حين أن التحليل يقوم بدراسة الجزء فى ضوء الكل ، والكل فى ضوء الجزء مع تحليل مدى الارتباط العضوى والتجاوب الحى بينهما . يقول أريك نيوتن فى كتابه « معنى الجمال » :

« لا يصح لنا استعمال لفظ «الخلطة» للتعبير عن المزج بين عناصر العمل المختلفة لأنها تعنى انفصال هذه العناصر قبل مزجها في البوتقة الفنية ووضعها فوق وقود يستمد ناره من شعلة الخلق الفني . إن هذه لصورة مزيفة لعملية الخلق الفني ، مثلها في ذلك مثل اعتبار الجسم البشري مجرد مزج بين البشرة والعصلات والأعصاب والشرابين والخلايا . وكل كتب التشريح تقوم على فصل عناصر الجسم البشري ولكن بهدف الدقة والتحديد في الشرح والوصف فقط . فالعمل الفني عبارة عن كائن حي مثل الجسم البشري تماماً ، ويضطر النقد الفني أحياناً إلى فصل عناصره عن بعضها البعض ولكنه فصل مؤقت على أية حال ، لأن عملية الخلق الفني تبدأ وكل العناصر متداخلة في بعضها البعض بحيث تستمد حياتها من كل جزء وتمنحه الحياة في الوقت نفسه . ولذلك يعتمد النقد الموضوعي على التحليل حتى يمكن القارئ من وضع يده على مواطن الجمال التابعة من العلاقات الحية بين أجزاء العمل المختلفة . والواقع أن الحركة النقدية في مصر - هذا إذا اعتبرنا أن هناك حركة نقدية على الإطلاق - مازالت تعتمد على المفهوم الانطباعي للنقد الذي يجعل الناقد ينظر إلى العمل الفني من وجهة نظر شخصية بحثة خاضعة لأهوائه الذاتية ، وميوله الفكرية بصرف النظر عن القيمة الموضوعية للعمل في حد ذاته ، وبذلك يعبر الناقد عن نفسه من خلال تفسيره للعمل الفني ؛ وبدلاً من أن يكون تحليله مركزاً أساساً على العمل ، يركز كل

اهتمامه على ذاته التي تقف في هذه الحالة حاجزاً بين العمل الفني والتذوق ، ولعل هذا يعد جزءاً من نظرنا العامة إلى المجتمع والحياة ، النظرة التي تفتقر إلى كثير من الموضوعية . فنحن لم نستطع بعد أن نتخلى عن انحيازاتنا الشخصية والطبقية والاجتماعية في سبيل الوصول إلى نقطة التقاء موضوعي بين جميع الأطراف . وقد انعكس هذا بطبيعة الحال على مجال النقد الفني في مصر الذي لم يتخلص بعد من الميل الشخصي ، والتعصب العقائدي ، والانحياز الطبقي .. إلخ .

وكانت النتيجة الطبيعية لهذا أن اقتضت الحركة النقدية في مصر على المقالات السريعة والدراسات المرتجلة في الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية . أما الدراسات العلمية والكتب المنهجية فلا يمكن أن يصل عددها ونوعيتها إلى المدى الذي يخلق حركة نقدية تضاهي نظيراتها في بلاد العالم المتحضر . وكأنه كتب على أدبائنا أن يكتبوا في فراغ دون أن يجدوا أي صدى لأعمالهم في دراسات نقدية منهجية ، في حين يلقي أقرانهم في أي بلد آخر كل استجابة واهتمام وعناية من النقاد ، أما هنا في مصر فيبدو أن الأدباء يعيشون في واد والنقاد يهيمون في واد آخر ، على الرغم من صعوبة استمرار أية حركة أدبية أو فنية دون مساندة الحركة النقدية التي توجهها وتعد لها وتجنّبها الدخول في طرق مسدودة ، ومتاهات جانبية . وهذه الدراسة التي نحن بصدددها الآن ، نحاول بقدر الإمكان تقديم الأدوات التحليلية ، والأساليب المنهجية التي يمكن أن تعد الناقد بأسرار

صنعته حتى لا يجد نفسه سجين انطباعاته الشخصية الضيقة التي لا تهم القارئ أو المتذوق في كثير أو قليل . ولعل مهمة الناقد الحديث تكمن في دراسة العلاقات الحية بين الأجزاء الداخلة في البناء العضوي للعمل الفني ، بحيث يمد المتذوق بضوء يرى فيه العمل الفني بوضوح أكثر ، وبذلك يستطيع أن يستمتع به بصورة أنضج وأعمق ، وبالتالي يمكنه أن يصدر عليه حكماً موضوعياً بعيداً عن الانطباعات الوقتية والتأثيرات العابرة . ولهذا فالنقد الحديث لا يصدر حكماً فاصلاً لا يقبل النقض أو الإبرام على العمل الفني ، بقدر ما يمنح الفرصة للمتلقى أو المتذوق لكي يصدر مثل هذا الحكم ، ويقوم بدور إيجابي ، ويشارك الناقد في مهمته الجمالية المثيرة للفكر والوجدان .

ومن الشروط التي يجب توافرها في الناقد أن يمارس قدرته العقلية ، وإدراكه للتنسيق الجمالي ، ولماحيته في إلقاء الأضواء الموضوعية على محاسن ومساوي العمل المطروح للتحليل النقدي . فكل هذه العناصر تلتقي فيما يسمى بالبصيرة النافذة التي تخترق الشكل والمضمون في جولة واحدة وصولاً إلى الهدف الفكري والفني للعمل . فهي القدرة على الرؤية من زوايا متعددة مختلفة في آن واحد ، وبها يستطيع الناقد أن يلم بطبيعة العمل الفني ومعناه ، وكيف خرج إلى حيز الوجود ، وعلاقته بالعالم الذي صدر عنه منذ كان مجرد فكرة أو إحساس ، والحيز الذي يشغله الآن بعد أن تكامل وأصبح نابضاً بالحياة . وهي حياة تجمع بين الوجود

الذاتي لجسمه المحدد ، وبين الوجود الكوئي مكثفاً في شكله الفني .
وعلى الرغم من كل هذه الأدوات التي يتحتم على الناقد أن
يستخدمها ، فإن العمل الفني الناضج الحى لا يمكن أن يخضع تماماً لأى
منهج نقدى بالذات ، لأن هذا المنهج مهما يكن عميقاً وشاملاً ، فإنه
لا يخرج عن كونه مجرد معيار أو مقياس . في حين أن الحياة التي يفسح بها
العمل الفني لا يمكن أن تخضع كلية لمثل هذا المعيار أو المقياس المجرد .
وقد عبر الناقد رولاند بارتيز عن هذه الحقيقة عندما قال إنه مهما يذهب
النقد في تحليل العمل الفني ، أوحى تفسيره ، فإنه يحتفظ دائماً بسر
كامن مستتر في أعماقه . ولا يعنى الإصرار على كشف هذا السر سوى
تجريد العمل الفني من إمكان إضافات جديدة ، وأحياناً يعنى قتل الروح
النابضة داخله وتحويله إلى مجرد جثة ممددة على مشرحة النقد .

والنظرية النقدية ليست هدفاً في حد ذاتها ، ولكنها مجرد وسيلة لبلوغ
أقرب درجة من درجات استيعاب العمل الفني وتذوقه . ومن النادر أن
يكرس الناقد قلمه تماماً من أجل إعلاء شأن النظرية النقدية التي ينادى
بها ، فعند تطبيقها على الأعمال الفنية المختلفة سيكتشف أنها غير قادرة
على احتوائها تماماً . وخاصة إذا كانت النظرية قائمة أساساً على فكرة
سبكلوجية فقط ، أو أخلاقية ، أو شكلية ، أو تاريخية ، أو سياسية ، أو
اجتماعية ، أوحى كل هذه الأفكار مجتمعة . والناقد اللواعى هو الذى
يدرك استحالة أن يستنفد تفسير واحد كل منابع العمل الفني ، ولذلك

تتركز مهمته النقدية في إلقاء الأضواء الموضوعية على نواحي الخصوصية الفكرية والفنية فيه ، وما تحويه من دلالات وتلميحات وتأويلات . أى أن كل ما يريد أن يفعله هو أن يمنح العمل الفني فرصة أخرى لكي يعرض فيها قوته السحرية المتمثلة في روح الفن ذاته ، وبذلك يساعد القارئ على الاقتراب بقدر الإمكان من منابع الجمال فيه .

ويحتم الناقد على نفسه أن يلغى كل معلوماته عن الحياة الشخصية للفنان حتى يستطيع الحكم الموضوعي على العمل الفني . وهو الحكم الذي يعتمد على الذاكرة أو مما تبقى في نفسية الناقد من تأثيره بها . وهذا التأثير في حد ذاته دليل على قيمة التجربة الفنية ، ويؤكد في الوقت نفسه علاقتها بالنظام المتكامل للحياة الإنسانية ، بل إن قيمتها تنهض على موقفها من هذا النظام ومدى الإضافة التي أنجزتها تجاهه . فكل عمل فني هو توسيع لرقعة التقاليد الأدبية السابقة عليه . وإذا تحول إلى شيء منعزل داخل ذاته بحيث يفقد الصلة بهذه التقاليد فإنه يقضى على نفسه بالموت . وهذا يحتم على الناقد أن يوضح للقارئ الصلة بين العمل الفني وغيره من الأعمال الفنية السابقة أو المعاصرة له . فالأعمال الفنية تكون فيما بينها نمطاً مستقلاً متكاملاً يتأثر فيه الجديد بالقديم ، والقديم بالجديد كما يقول ت . س . اليوت . ولذلك فإنه يتحتم على الناقد أن يستخدم بالإضافة إلى التحليل أداة أخرى هي المقارنة ليحدد التقاليد الفنية التي يسمي إليها الفنان ، ويبين إلى أي مدى أضاف الفنان إلى هذه التقاليد . وبذلك

يضع العمل الفني في مكانه الصحيح بالنسبة لغيره من الأعمال الفنية فيزداد إدراكنا له كما هو على حقيقته ، وبالتالي يساهم الناقد في خلق جمهور من المتذوقين على قدر من الوعي الفني السليم .

وينظر الناقد الموضوعي إلى قضية الشاعر والأحاسيس نظرة تختلف تماماً عن تلك التي نظر بها الناقد الرومانسي أو الانطباعي إليها ، والذي اعتبر العمل الفني مجرد تعبير . فهذه الشاعر الإنسانية كانت دائماً موضوعاً شيقاً يدرسه الفلاسفة في العصور القديمة وعلماء النفس في العصور الحديثة ، ولكنهم لم يصلوا في مهمتهم إلى الحد الذي بلغه الفنانون القدماء والمحدثون على حد سواء ، فبينما أغرم الفلاسفة وعلماء النفس بالحديث عن المشاعر ، نجد أن الفنانين قد جسّدوها بالفعل وأحالوها إلى أعمال فنية ذات أشكال محددة وملموسة بحيث يسهل التعرف عليها . وأحياناً كانت قصيدة أولوحة أو سيمفونية واحدة أقدر على تعريف المتذوق بمشاعره هو شخصياً من مجلد فلسفي ضخم يدور حول نفس الموضوع ، ولذلك يعتقد النقد التحليلي أن الموضوعات التي لا تلتفت إليها العلوم العلمية أو المنطقية تصبح مادة خصبة للفنان لكي يشكل منها ما يشاء من أعمال فنية .

وكل المشاعر من حزن وفرح وألم وبهجة ونشوة وتشتت وضباب وضجر . . . إلخ ، هي المنبع الذي يصب بعد ذلك داخل الأعمال الفنية . ولذلك لا يهتم الفنان الناضج بها في حد ذاتها المجردة بقدر اهتمامه

بانعكاسها على نفسية الإنسان . ويعتقد الناقد الحديث أن الشيء الذي يعجز عن التفاعل مع المشاعر ليس له وجود على الإطلاق في عالم الفن الذي يعتمد وجوده أصلاً على المساحة النفسية التي يحتلها في وجدان المتذوق وفكره . فالفنان لا ينظر إلى التركيب الكيميائي للماء ، وإنما إلى طريقه ولعانه وصدى هذه الأضواء والظلال داخل المتلقي . وهو لا يهتم بمسألة البعد الشمسي وإنما الذي يعنيه هو الشمس كرمز متعدد الأصداء في حياة كل فرد منا . وهذا الاحتكاك الشعري أو العاطفي أو السيكلوجي بالأشياء والناس يتجنبه العلماء ورجال الأعمال في تكبر وتعال ، لأنهم يعتبرون المشاعر تشتيتاً للذهن ، ومضيفة للوقت ، وجنة للبلهاء ، ولا يصح للتفكير العلمي الصارم أن يترك ثغرة تسلسل منها هذه الأوهام ، ويحيط الفنان هذه الأوهام بحبه وحنانه ثم ينميا ويهدبها ويعيد صياغتها وتقديمها إلى الناس على شكل أعمال فنية حتى يتعرفوا عليها أكثر ، وبالتالي يتعرفون على كياناتهم وذواتهم .

تلك هي الوظيفة العملية للفن كما يراها الناقد الحديث . وهي وظيفة يمكن أن تقوم بها فروع الفن المختلفة من شعر ، ومسرح ، ورواية ، وموسيقى ، وفن تشكيلي ، وسينما ولعل من أهم إنجازات النقد الموضوعي التحليلي اعتباره الفنون كلها وحدة متكاملة تهدف إلى مضاعفة معرفة الإنسان بذاته وبالكون الذي يعيش فيه ، وإلى تكثيف إحساسه بالجمال والخير والحق والحب وكل القيم التي تمنح للإنسانية مذاقها المميز . هنا

تكن القيمة الأخلاقية للفن التي يرفض الناقد الحديث أن يربطها بالوعظ الذي يأمر بالمعروف ، وينهى عن المنكر . فالتذوق الفني في حد ذاته قيمة جمالية أخلاقية ، ومن المؤكد أن الشخص الذي يتذوق النقد أكثر أخلاقيات وسعة أفق من الشخص الذي لا يبالي به . يتضح هذا في الفروق الأخلاقية بين الطبيب الذي يتذوق الشعر مثلاً وزميله الذي يعتبر الفن مضيعة للوقت . فالأول ينظر إلى المريض المخدرين يديه على مائدة العمليات على أنه إنسان له طموح ، وآمال ، وحب للحياة ، وعشق للجمال ، وعليه أن يفعل كل ما في وسعه لكيلا تنطفئ هذه الشعلة المقدسة ، ولكي تستمر الحياة بكل جمالها وروعها . أما الطبيب العملي الذي لا يعير التذوق الفني التفاتاً فإنه ينظر إلى المريض في غرفة العمليات على أنه جثة حية قد تكتب لها الحياة أو قد تموت ، لأن هناك حاجزاً بين الطبيب والمريض بحيث لا يجمع بينهما الشعور الشامل بالإنسانية والحياة . فالطبيب مجرد طبيب بحكم وظيفته العملية ، والمريض مجرد مريض بحكم ظروفه السيئة .

من هنا كان ارتباط الجمال بالأخلاق الإنسانية التي لا ترتبط بمنطقة جغرافية معينة ، أوفرة تاريخية محددة بالتقاليد والعرف والعادات . فهي الأخلاق التي نراها في الحب ، والخير ، والحق ، والحنان ، والرقعة ، والتذوق ... إلخ ، وبدونها تتحول الحياة إلى مجرد غابة مملوءة بالوحوش المفترسة ، وهذه القيم يعتبرها الناقد جزءاً عضوياً من وظيفة الفن العملية

بحيث لا يمكن استخلاصها واستخراجها على حدة بعيداً عن جسم العمل الفني ذاته . وكما يقول روبين جورج كولنجوود إن الفنان لا يعظ ولا يرشد ، ولكنه يتنبأ ، لا بمعنى قيامه بالكشف عن الغيب ، ولكن بمعنى قيامه بإبلاغ المتذوقين بأسرار قلوبهم . ويعتبر النقد الموضوعي أن من مهمة الفنان أن يبرح وأن يعترف ، ولكنه لا يفصح عن أسرارهِ الخاصة ، كما يظن النقاد الرومانسيون والانتطاعيون ، بل باعتباره لسان حال الإنسانية فإنه يفصح عن أسرار هذه الإنسانية والسبب الذي جعلها في حاجة إليه هو عدم إدراكها إدراكاً كاملاً بما يعتمل في وجدانها وفكرها ، وهي عندما تخفق في هذه المعرفة الحيوية والضرورية ، فإنها تتخدع نفسها بأوهام العلم والإدراك ، ولكن هذا الجهل البين في هذا المجال لا يعنى سوى ضمور الإنسانية أوروباً هلاكها . والفنان لا يذكر أى علاج للشروع التى ترتب على هذا الجهل ، وإن كان فنه قد ذكر هذا الدواء بالفعل ، فالعلاج هو العمل الفني ذاته ، والفن هو الدواء الذى يقدمه الفنان لأبشع مرض يصيب روح الإنسان ، ويمثل في فساد الوعي .

وسنحاول في فصول هذه الدراسة أن نطبق هذا المنهج النقدي بقدر الإمكان على مجالات الشعر ، والمسرح ، والرواية ، والموسيقى ، والفن التشكيلي والسينما إيماناً بوحدة الفنون التى تتمثل في ضرورة البناء العضوى ، أو حتمية الشكل الفني التى تفرق بين ما هو فن ، وما ليس

بذلك . وإذا كانت الأدوات والوسائل الفنية التى يستغلها الشاعر تختلف عن تلك التى يستخدمها الكاتب المسرحى ، أو الروائى ، أو المؤلف الموسيقى ، أو الفنان التشكيلى ، أو المخرج السينمائى ، غير أن الهدف واحد ويتمثل فى الشكل الفنى المتناسق للعمل الفنى الذى يقوم بدور المعادل الموضوعى لأحاسيس المتذوق التى تعاد صياغتها من جديد فى قالب جمالى متناسق يضاعف من إدراك المتذوق لمعنى الوجود ، ولجمال الحياة ، فهذا هو المعيار الأساسى الذى يتحتم على الناقد أن يضعه نصب عينيه ، ويتبعه داخل الأعمال الفنية المختلفة ليرى إلى أى مدى وفق الفنان ولماذا ؟ ، وإلى أى حد فشل ولماذا أيضًا ؟ .

د . نبيل راغب

نقد الشعر

هناك فكرة شائعة وخاطئة في الوقت نفسه تؤكد أن تأليف الشعر ليس إلا تسجيلاً لهذيان الشاعر وجنونه على الورق ، وعندما ينتهي من كتابة القصيدة يثوب إلى رشده ويعود إلى عالم العقلاء المترزين . ولذلك اصطلاح كثير من الناس على ما سموه بالجنون الشعري ، وهو اصطلاح مطاط لا يخضع لأى تقنين علمى . ولكن على الرغم من هذا فقد أغرم به كثير من قراء الشعر ، وبعض من الشعراء أنفسهم نظراً لطرافته وغرابته التى تحيل الشاعر إلى مخلوق غريب يقوم من حين لآخر برحلة إلى عالم زاخر بالأحلام والأوهام والخيالات ثم يعود منه بعد أن أضاف إلى جعبته قصيدة جديدة . وهذه الفكرة تعود إلى أفلاطون عندما تكلم عن الشعراء فى جمهوريته وربط بين الوحي أو الإلهام وبين مضمون القصيدة الذى لا يتحكم فيه الشاعر لأنه من وحي ربات الشعر .

وفى أواخر القرن التاسع عشر حاول كل من سيزار لومبروزو وماكس نوردو إضافة الصيغة العلمية على هذه الفكرة عن طريق إخضاعها لمنهج التحليل النفسى الذى ابتدعه فرويد . قال لومبروزو إن العبقرية الفنية عبارة عن نوع مخفف ورقيق من الجنون ، وخرج من هذا بأن المناخ ودرجة الحرارة والأمراض والوراثة . . . إلخ تتدخل كلها فى خلق الفنان

وتجعله إنساناً غير سوى ، وليست الأعمال الفنية وعلى رأسها القصائد الشعرية سوى التعبير المباشر عن هذه الحالة المرضية . وبالتالي تتركز مهمة الناقد في مدى دقته في تشخيص هذه الحالة وتحليلها أمام القارئ . أما ماكس نوردو فقد هاجم الفنون كلها وخاصة المعاصرة لأنها مجرد إفرازات للضغوط المرضية الواقعة على عاتق الفنانين والشعراء ، وإنه لو كان المجتمع يمر بمرحلة صحية نفسياً واقتصادياً لما كان في حاجة إلى كتاب وشعراء من أمثال فاليري ، وبودلير ، وتيسون ، وماثيو آرنولد ، وابسن ، وزولا ، وفاجنر ، ونيتشه ، وادجار آلان بو . وأكد كل من لومبروزو ونوردو أن الأعمال الفنية هي إفرازات شخصية ومرضية بحتة لا تنتمي إلا للذين قاموا بتأليفها .

وفي الواقع لم يكن الفن مريضاً كما ادعى لومبروزو ونوردو ، ولكن المريض هو النظرية التي حاولا ابتداعها ، والتي ماتت بموتها . فالنقد الموضوعي يبرهن على وجود فارق شاسع بين هذيان الجنون وأوهامه المرضية ، وبين متعة الخلق الفني والبهجة التي يثيرها في نفس المتذوق . فليس هناك شعرة تفصل بين الجنون والشعر كما أوضح أفلاطون ، لأن المريض عقلياً يصدق خيالاته ويميشها على أساس أنها حقيقة بحيث يفصل تماماً عن عالم العقلاء ، في حين أن الشاعر يحرر نفسه من هذه الخيالات والأوهام عن طريق تجسيدها في القصيدة ، وتحويلها إلى كيان قائم بذاته ومنفصل عن ذاتية الشاعر بحيث يمكن كل قارئ أن يتأملها من

وجهة نظره الخاصة ، وأن تثير في داخله الإحساسات الجمالية النابعة من تناسق الشكل وهارمونيته التي تمنحه راحة نفسية ناتجة عن تنظيم الإحساسات داخله .

ويحلل الناقد الشكل الجميل للقصيدة عندما ينتقل بكل جماله إلى داخل القارئ ، ويمنحه تلك البهجة التي تهزنا في مواجهة الأعمال الفنية العظيمة . وهذا بوضع الفارق الشاسع الآخر بين الجنون والشعر لأن الشخص المختل عقلياً لا يملك القدرة على تنظيم خيالاته وصباها في قالب متعارف عليه . فهي صادرة عن نفس مشوشة ومضطربة فقدت تحكمها في أفكارها وأحاسيسها ، أما الشاعر فيصير جيداً ماذا يفعل ، لأن الشعر تنظيم للخيال بحيث يتحول من خليط مشوش إلى شكل جميل له معنى لا يفصل عنه .

ويوضح الناقد الشاعر ت . س . اليوت أن الشعر عبارة عن إعادة تجميع ومزج الانفعالات المضطربة عندما يكون الشاعر قد فرغ من الإحساس بها ، وبدأ مرحلة الهدوء والاتزان التي تمنحه من حدة الوعي ما يمكنه من تنظيمها داخل شكل فني بحيث يطرد كل ما ليس له علاقة عضوية بقصيدته حتى لا يكون عالة على جسمها . فالفن لا يحتمل وجود الطفيليات والشوائب لأنه يصهر كل ماله علاقة حية وفعالة به . ولاشك فإن نظرية اليوت كانت المعول الأخير في هدم نظرية الشاعر الإنجليزي وليم وردزورث الذي نادى بأن الشعر هو الأنسياب التلقائي للانفعالات

بحيث لو لم تسجل في نفس اللحظة ، فإنها تفقد جدتها وحدتها وحيويتها . وهى النظرية الرومانسية التى ركزت مهمة الناقد فى استخراج الأحاسيس الشخصية للشاعر من القصيدة بصرف النظر عن قيمتها الموضوعية .

يطلب اليوت من قارئ الشعر أن يقوم بدور أكثر إيجابية من دور المتلقى السلبي الكسول الذى لا يفهم شيئاً إلا من خلال المعانى المباشرة والسطحية . ومن هنا كان إصرار اليوت على حذف كل الجزئيات التى يمكن القصيدة أن تستغنى عنها ، واستخدام كل ما هو وظيفى فقط فى النص . فجوهر الفن يكمن فى التركيز والتكثيف والتلميح والتجريد والتجسيد فى آن واحد . وبذلك يتحول العمل الفنى إلى كيان حى ، وطاقة متفجرة لا تتأثر بمرور الزمان ، ولا تبلى بتغير المكان . وتؤكد نظرية اليوت فى النقد الأدبى أن الشعر فن لا شخصى ، بمعنى أنه ليس تعبيراً عن المشاعر الشخصية للشاعر . وعقل الشاعر عبارة عن عامل مساعد - مثلاً نجد فى الكيمياء - تمر به العناصر المختلفة والمتناقضة للعمل الفنى بحيث تتحول فى نهاية الأمر إلى كائن عضوى وجسم حى . ولذلك يجب أن يحدث انفصال كامل فى داخل الفنان بين الإنسان الذى يعانى وبين المبدع الذى يخلق .

ونظراً لهذه الموضوعية الناضجة التى يهدف إليها الشعر ، فإن كولنجوود يؤكد أن تذوق الشعر وفهمه شرطان أساسيان لفهم الإنسان

الناضح الذى يستطيع أن يستخدم عقله فى استيعاب الظروف المحيطة به . فالشعر ليس مجرد هروب أو تسلية ولكنه وسيلة لمحافظة الإنسان على توازنه الانفعالى والفكرى ، فالشعر ينمى القدرة العقلية عند القارئ ، لأن تجربة الشاعر الفكرية والانفعالية تنتقل بكل أبعادها إلى المتلقى مما يسلمه بسعة الأفق ، ورحابة الصدر ، وبعد النظر ، وعمق البصيرة . ويتخذ كولنجوود من المسرحية الشعرية لشكسبير «روميو وجوليت» نموذجاً للدور الذى يلعبه الإدراك العقلى الواعى فى تشكيل العمل الفنى . وبرغم أن مسرحية «روميو وجوليت» مسرحية رومانسية من الطراز الأول ، إلا أن كولنجوود يؤكد أن السبب فى اختيار شكسبير لهذا المضمون ، لم يكن التجاذب الجنسى الرومانسى بين البطل والبطله - مهما تكن شدته - بل كان السبب هو اتصال حبهما فى نسيج واحد بموقف اجتماعى وسياسى متشابك ومعقد ، وتوقف هذا الحب بفعل التوتر الذى تعرض له هذا الموقف . ولم يكن الانفعال الذى جربه شكسبير وعبر عنه فى المسرحية صادراً عن شهوة جنسية ، أو رغبة محموم ، أو هذيان شاعر ، أو شطحة فنان ، وإنما كان انفعالا مبعثه إدراكه العقلى والفكرى لما يحدث عندما تصطدم العواطف والانفعالات على هذا الوجه بالأحوال الاجتماعية والسياسية السائدة .

ويجب على الشاعر ألا يفصل بين الجوانب الفكرية والانفعالية عندما يتعرض لتحليل القصيدة . فالشاعر عندما يحول التجربة الإنسانية إلى

شعر ، فإنه لا يعزل عنها الجوانب الفكرية ويبقى على الجوانب الانفعالية الجامعة لكى يعبر عنها وحدها . ولكن ما يقوم به الشاعر هو مزج الفكر ذاته فى الانفعال مزجاً عضوياً ، أى أنه يفكر بطريقة معينة ثم يعبر بعد ذلك عن كيفية الشعور عندما يفكر على هذه الصورة . فقد قام دانتي مثلاً بمزج فلسفة توماس الأكوينى بانفعالاته فى إحدى قصائده بحيث عبر عن كيفية الشعور بالحياة فى عالم زاهر بالأفكار المشتتة وبأوضاع الحياة والفكر العتيقة المهلهلة ، التى تؤدى إلى تشتت النشاط الفكرى ذاته بحيث لا يظهر إلا فى صورة لمحات فكرية اختفت منها كل روابط منطقية . وهو ما جعل طابع انفعال الفكرة السائدة هو الإحساس بهذا التشتت . وتكرر التعبير عن هذه الفكرة فى قصائده كما نجد فى قصيدة « المرأة » . وبعد سبعة قرون من دانتي يأتى ت . س . البوت لكى يقدم لنا قصيدة « الأرض الخراب » ويحدد فيها موقفه من تدهور الحضارة الحديثة التى نهضت على الكثير من المظاهر الخارجية ، فى حين أن باطنها يزخر بتصدع الأوضاع الاجتماعية ، وتبطلد يتابع الانفعال بالحياة والجمال . ولكن هذا لا يعنى أن يفرض الشاعر وعيه الحاد على كل جزئيات القصيدة ، وإلا أحالها إلى مركب صناعى يخلو من التدفق التلقائى للحياة . ولذلك فإن حدة الوعي لدى الشاعر لا بد أن تتراوح طبقاً لمتطلبات الخلق الفنى ، لأنها إذا سارت على وتيرة واحدة فسوف تسير القصيدة على نفس الوتيرة التى يرفضها الجسم الحى للقصيدة . فيجب

على الشاعر أن يخفف من حدة وعيه إذا وجد أن القصيدة تشق طريقها الطبيعي الناتج عن طريقة تكوينها العضوي ، ولكن عليه أن يزيد من حدة وعيه حتى تصل إلى أعلى درجاتها إذا وجد أن القصيدة قد ضلت الطريق الطبيعي أو أنها دخلت طريقاً مسدوداً . وفي هذا يقول البيوت إن الشاعر الجيد هو الذي يتحكم في درجة وعيه بأن يفرض فكره وعقله في اللحظة المناسبة ثم يضعها جانباً إذا لم يكن في حاجة إليهما .

عندما نتمتع في فكرة الصنعة الشعرية بأسلوب تحليل وموضوعي سنكتشف أن الشعر في حقيقته لا يمكن أن يكون نوعاً من الصنعة ، لأن هذا يعني أن الشاعر يجب أن يحصل على نوع من التخصص الحرفي الذي ينشد نفس المهارة التي يتميز بها الصانع الذي يدرك كل أبعاد صنعته من طريق خبرته الشخصية وكتيجه لمشاركته في تجارب الآخرين الذين تتلمذ على أيديهم . ولكن المهارة الحرفية التي يحققها لا يمكن أن تجعل منه فناناً ، لأن الحرفي يصنع في حين أن الفنان يولد ، والدليل على ذلك أن بعض القصائد الخالدة قد كُتبت ومازالت تعتورها بعض العيوب في الشكل الفني ، ومع ذلك ظلت من القسم الشاهقة التي يجب على كل شاعر مبتدئ أن يفهمها ويتذوقها حتى يشق لنفسه الطريق الصحيح ، بل إنه من النادر وجود القصيدة الكاملة التي لا يستطيع أي ناقد في أي زمان ومكان أن يجد فيها ثغرة في الشكل أو البناء .

وقد يحدث العكس في الشعر عندما نكتشف أن أعظم منهج حرفي

مكتمل سوف يعجز عن إنتاج أعظم القصائد إذا كانت الطاقة الشعرية عند الشاعر ضعيفة ومتهافة . ومع ذلك لا يمكن إبداع أية قصيدة دون اعتماد على قدر معين من المهارة والصنعة . وهذا القدر المعين يختلف طبقاً لطبيعة مضمون كل قصيدة ، وطبقاً لتنوع الأجزاء التى تتألف منها . ولا شك من أنه كلما تمكن الشاعر من الصنعة ، استطاع أن يقوم بعملية توصيل قصيدته إلى القارئ على خير وجه . وما نسميه بالموهبة الشعرية لا يعنى مجرد الوحي المابط . على الشاعر فى حالة من حالات النشوة اللاواعية ، فالموهبة فى حاجة دائمة إلى قدر من الصنعة والمهارة الحرفية حتى تحقق كل إمكاناتها . وهذه الصنعة تتمثل فى قيام الشاعر بدور الناقد للقصيدة فى أثناء خلقه لها ، بحيث يجذف ما ليست له وظيفة درامية ، ويضيف كل ما يساعد على تجسيدها وبلورتها .

وإذا كان الشعر لا يعتمد على الصنعة وحدها أو الموهبة فقط ، فإنه يتخذ من العنصرين الأدوات الرئيسية التى تشكل القصيدة . فالأوزان والقوافى والمفردات والصور والإيقاعات والرموز كلها أدوات يستخدمها الشاعر فى صناعته لتجسيد موهبته . والمسألة ليست كما نعتقد فى مصر مجرد مناظرة قبلية بين أنصار الشعر العمودى والشعر الحر ، أو بين أنصار الفصحى والعامية لأن العبرة النهائية بالشكل الفنى المتكامل للقصيدة بصرف النظر عن نوعية الأدوات التى استخدمها الشاعر لبلوغ هدفه الجمالى . فهو يملك الحق فى تغيير الأوزان ، وتنويع القوافى ، والانتقال

بين الفصحى والعامية طالما أن ذلك فى خدمة قصيدته وشكلها الفنى .
ولست هناك القوالب المسبقة المفروضة عليه . فالهدف يكمن فى خلق
القصيدة ، وليس فى وضع الأوزان والقوافى والمفردات التقليدية موضع
التنفيذ ، وإلا أصبح الشاعر مجرد صانع حرفى ماهر يجيد كل أسرار
الصنعة ولكنه عاطل من الموهبة الشعرية التى تنهض أساساً على الخلق
والإبداع والابتكار .

ويؤكد النقد الحديث أن الصنعة الشعرية يجب أن تكون مساوية تماماً
للموهبة الشعرية بحيث تساعد وتساندها وتوصلها إلى القارئ وهى فى
أحسن حالاتها المتجسدة . وقد طبقت الشاعرة والناقدة أديث سبتويل فى
كتابها « ملامح الشعر الحديث » هذا المنهج على أشعارت . س . اليوت
وقالت إنه على الرغم من أن مهارته الحرفية قد بلغت شأواً بعيداً ، فقد
ظل مخلصاً للطاقة الشعرية بحيث لم يقتلها وسط قيود الصنعة ، وقوالب
الأوزان والقوافى . ذلك لأنه وضع الصنعة فى خدمة الموهبة وليس
العكس . وعندما قارنته أديث سبتويل بشعراء معاصرين له اكتشفت
أنهم يمتازون عنه بوعيم المطلق بالمهارة الحرفية ومع ذلك فقد ظلوا أدنى
درجات ودرجات فى المرتبة الشعرية .

وقد أصبحت من البهديات النقدية أنه مهما بدا من ضرورة توفر
المهارة الحرفية عند الشاعر ، فإنه لن يعد شاعراً إلا إذا تساوت المهارة
بفنه ، بمعنى آخر يجب أن تكون مساوية تماماً لشيء يستخدم فى خدمة

الموهبة الشعرية . وهذا ما يقصده ت . س . اليوت بقوله إن الشاعر الجيد يعرف متى يكون واعياً ، ومتى ينقاد للاوعيه . فالصنعة الشعرية تتطلب الوعى الكامل بالتقاليد السابقة وأصولها ، فى حين أن الموهبة تتطلب درجات مختلفة من اللاوعى حتى تندقق بأسلوب طبيعى وتلقائى ، ولكنه فى الوقت نفسه محاط بوعى الشاعر بفنّه ، ومن هنا كانت المعادلة الصعبة فى النقد الحديث ، تحتم هذه المعادلة نمو كيان القصيدة مثل أى جسم عضوى يتكون من الخلايا والشرابين والأعصاب والعضلات بحيث تبدأ القصيدة من نقطة أو منطقة أو فكرة تحمل فى طياتها النتائج الطبيعية التى تصل إليها فى النهاية من خلال التطور العضوى والحنسى ، بحيث نشعر أن القصيدة انتهت حيث يجب أن تنتهى ، ولا يمكن بلوغ هذه النهاية الطبيعية المنطقية إلا إذا أجاد الشاعر توظيف كل من موهبته الفنية ومهارته الحرفية .

والشاعر لديه تجارب معينة فى حاجة إلى تعبير . وهو يضع فى ذهنه دائماً إمكان ظهور قصيدة يعبر فيها عن هذه التجارب ، وبعد ذلك يتطلب خلق القصيدة بوصفها هدفاً لم يتم بعد ، ممارسة بعض قدرات ومهارات معينة تمثل الصفة الشعرية . ولا يبدأ الشاعر فى كتابة القصيدة إلا عندما تتوافر لديه تجربة فى حاجة إلى أن تتجسد فى شكل قصيدة . ولكن اعتبار هذه القصيدة غير المكتوبة غاية ، وصنعة الشاعر وسيلة لتحقيقها نظرة قاصرة وضيقة إلى طبيعة الشعر كفن ، لأن هذا يعنى أن الشاعر قبل أن

يشرع في كتابة القصيدة يعرف ويحدد مواصفاتها بنفس الطريقة التي يتبعها النجار عند معرفة مواصفات الكرسي الذي بصدد صنعه . وإن كانت هذه القاعدة تنطبق دائماً على الصانع فإنها تنطبق على الشاعر في الحالات التي تكون فيها القصيدة عمل صنعة فقط ، ولكنها لا تنطبق بأية حال من الأحوال على الشاعر الفنان الذي يمر بالمعاناة الشعرية في أثناء كتابة القصيدة ، وهي المعاناة التي يفتقدها النجار في أثناء صناعة الكرسي ، لأن كل شيء واضح ومحدد وموصوف مسبقاً . أما الشاعر فإنه يستكشف ويحذف ويضيف في حساسية مرهقة للغاية ، ولا يستريح من هذا العبء إلا بعد الانتهاء من كتابة القصيدة ، وأحياناً لا تكون لدى الشاعر أية فكرة عن التجربة التي تتطلب تعبيراً ، إلا بعد انتهائه من التعبير عنها وتجسيدها في قصيدة ، فإن ما يرغب في قوله لا يتمثل أمامه في غاية محددة تبشكر الوسائل والأدوات لتحقيقها وإخراجها إلى الوجود . فالغاية لا تبين إلا بعد أن تشكل القصيدة في ذهنه أو على الورق .

وينظر النقد الحديث إلى الصنعة الشعرية على أنها ليست مجرد القدرة التي يكون بها الشاعر صيغ الكلمات أو الإيقاعات . فإننا إذا صممنا على اعتبار هذه القدرة مجرد نتيجة واعية ترمي إلى تحقيق هدف محدد مسبقاً ، نكون بذلك قد حططنا ملكة الخلق الشعري التي تعد المصدر الأساسي والأولى للشاعر . ولذلك فهذه القدرة التي يعتد عليها الشاعر في تكوين

هذه الصيغ أمر جدير بعناية الناقد المعاصر وتحليله الموضوعي . فإذا كانت هذه القدرة تعتمد على الصنعة في التشكيل والصياغة ، فإنها تستمد مادتها الأساسية من مخزن اللاوعي لدى الشاعر . وهو مخزن ضخم لكل المواد الخام التي يشكلها وعي الشاعر في شكل قصائد . والناقد الموضوعي لا يمكن أن يدعى أنه يعرف الكثير عن العمليات المعقدة التي تدور في ذهن الشاعر ووجدانه حتى تخرج إلى النور على هيئة قصيدة ، لأن هذه العمليات تختلف من شاعر إلى آخر ، ومن ثم لا يمكن للناقد أن يضع المعايير المحددة والتقنيات المطلقة عن الكيفية التي تستحيل بها آلاف الصور والأصوات والآلام والآمال التي يزخر بها لاوعي الشاعر إلى ذلك الكيان الكلي النابض بالحياة ، والذي يؤلف القصيدة الكاملة . ومع ذلك نستطيع أن نحكم على القصيدة من خلال منطقة الوعي عند الناقد الذي يجب أن يكون واعياً دائماً لكل جزئيات الشكل الحى الذي تنتميه القصيدة . صحيح أن الناقد لا يعرف سوى القليل جداً مما يدور في مخزن اللاوعي عند الشاعر ، ولكنه يعرف في الوقت نفسه الكثير جداً عن النتيجة النهائية للعمليات التي تدور في وجدانه ، وهي النتيجة التي تتمثل في القصيدة ذاتها . والنقد الحديث يحتم أن يكون تحليل الناقد منصّباً على القصيدة وليس على الشاعر .

وإذا كان الشاعر في إمكانه أن يتخلى عن حدة وعيه في بعض جزئيات القصيدة التي نحتاج إلى التدفق العفوى ، والنمو التلقائى ، إلا أن

الناقد لا يملك هذا الحق لأنه يعتمد أساساً على وعيه التحليلي الخاد في دراسته لجسم القصيدة ومعناها الذي لا يفصل عنها . هنا يكمن الفارق الأساسي بين الشاعر والناقد : الأول يتقل من مرحلة اللاوعي إلى الوعي وهكذا حتى يخرج القصيدة إلى حيز الوجود ، بينما الثاني يحاول أن يطل من منطقة الوعي عنده على منطقة اللاوعي عند الشاعر . بمعنى آخر يحاول الناقد تحليل التوازن الدقيق والعلاقة العضوية بين الموهبة والصنعة ، أو بين المادة والأداة ، أو بين المضمون والشكل لكي يحدد المدى الذي بلغه الشاعر في تحديد المعنى العام لقصيدته من خلال جسمها الحي النابع منه ، ويعتبر الناقد الحديث أن فشل الشاعر في إيجاد العلاقة العضوية المتبادلة والمتوازنة بين المضمون والشكل لا يعنى سوى إخراجه من زمرة الشعراء فيما يختص بالقصيدة التي فشل فيها ، وبالتالي لا تنتمى إلى فن الشعر ، فهذا هو المعيار الأساسي الذي ينهض عليه النقد الموضوعي التحليلي ، والذي تنبع منه كل التفريعات النقدية الأخرى .

النقد المسرحى

يكاد النقد المسرحى أن يتطابق مع نقد الشعر من حيث الأهداف والغايات ، فهذان الفرعان من فروع النقد الأدبى يهدفان أساساً إلى إلقاء الأضواء التحليلية الموضوعية سواء على العمل الشعرى أو المسرحى ، حتى يستطيع القارئ أو المتفرج أن يتذوقه بأسلوب أفضل مما لو اقتصر تأثيره به على مجرد الانطباعات العابرة المؤقتة . ولعل الاختلاف الوحيد بين نقد الشعر والنقد المسرحى يكمن فى اختلاف الأدوات والوسائل الأدبية التى يستخدمها كل من الشاعر والكاتب المسرحى ، بل يلمحأ كل منهما فى أحيان كثيرة إلى استخدام أدوات الآخر من صور ورموز وحوار وشخصيات . . . إلخ . ولا غرابة فى ذلك على الإطلاق فقد نشأ المسرح فى حضن الشعر ، وبهذه اللغة الغنية الخصبه ذات الإيقاع الموحى كتب الإغريق الجادون والساخرون مسرحياتهم الخالدة . واستطاع الشعر فى المسرح الإغريق أن يعبر عن جلال التراجيديا وخفة الكوميديا معاً . كما استطاع فى ذلك الوقت أن يصوغ الملحمة ، والأناشيد الرعوية ، بل استطاع النظم أن يصوغ المعارف الزراعية والطبية والفلكية . وإذا كان الزمن فى مسيرته قد ساعد على نضج لغة النثر التى سيطرت على مجال العقل والترتيب والمنطق ، بينما غلب استعمال الشعر فى عالم الخيال ، إلا

أن المسرح ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالشعر بحيث يندر أن نجد في تراث العصور الوسطى وعصر النهضة وبداية الرومانسية الأوروبية مسرحية لم تكتب بالشعر.

وإذا كانت بداية العصر الحديث قد عرفت ازدهار المسرحية النثرية ، بحكم هبوط المسرح عن عالم الآلهة والأبطال إلى عالم البشر العاديين ، إلا أننا نجد أن روح الشعر مازالت تسرى في المسرح العالمي حتى الآن. وهذه الحقيقة تدل على أن الشعر هو جوهر الدراما ، كما أن الدراما روحه ، فإذا نظرنا في تراث المائة السنة الماضية من المسرح وذلك من خلال أعمال كتاب المسرح الشعري أو النثري على حد سواء من أمثال ابسن وستريندبرج وتشيكوف وبراندلو ووينس وأونيل واليوت وبريست وغيرهم ، سنجد أن فيهم كتاب الشعر وكتاب النثر ، وفيهم من كتب مسرحاً شعرياً ومسرحاً نثرياً معاً ، وفيهم من لجأ إلى النظم بحثاً عن الشعر ، وفيهم من اكتفى من الشعر بالشاعرية . وكلهم يؤكدون أن المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة ، بل قطعة مكثفة من الحياة لها معنى إنساني منطقي وشكل فني جميل . ولذلك تعدد الشعارية أرواح الشعر الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحي الجيد . والشاعرية لا تعني النظم على الإطلاق ، بل إن كثيراً من المسرحيات غير المنظومة فيها قدر من الشعارية أوفر من بعض المسرحيات المنظومة . ويكفي أن يقرأ الناقد الحديث مسرحياً معاصراً مثل أونيل، ليدرك كيف استطاع أن يقترب من روح الشعر في

معظم أعماله المسرحية ، برغم أنه كتبها نثراً . وبهذا يمكن القول بأن العلاقة العضوية بين الشعر والمسرح ، والتي اكتشفها الإغريق القدامى في مسرحياتهم مازالت تسرى في المسرح العالمى المعاصر .

ولم يقتصر الشعر على التوغل في المسرح فقط ، بل تغلغل إلى مختلف الفنون والآداب الأخرى مثل الرواية ، والموسيقى ، والفنون التشكيلية والسينما وهذا دليل على أن روح الشعر هى جوهر الفن . وليست المسألة مقصورة على مجرد النظم والوزن والإيقاع والقافية . ويربط النقد الحديث بين الشعر والدراما فى تقييمه لكل الأعمال الأدبية والفنية ، بل يعتبر أن الأعمال التى تخلو من روح الشعر والدراما ليست بأعمال فنية على الإطلاق . من هنا كان اهتمام النقد الموضوعى بتحديد مفهوم الدراما حتى يملك النقاد المعيار العلمى الذى يقيسون به الإنجازات الفنية دون فرض أو تعسف : وهذا المفهوم لا يستوعبه كثير من العاملين فى حقل الفن فى مصر ، وخاصة فى مجالات الإذاعة والتلفزيون والمسرح والسينما . فهم يعتقدون أن الدراما هى الفن المأسوى الذى يثير فى نفس المستمع أو المتفرج الحزن والشجن ، ويسمى إلى استدرار الدمع الساخن .

ولكن هذا الاعتقاد ينم عن عدم إلمام بالدراما كضرورة حتمية موجودة فى جميع الفنون ، وبين التراجيديا أو المأساة كنوع من أنواع الدراما المتعددة . وهذا ينعكس بدوره على نوعية التأليف الذى يكتب فى المجالات الفنية المختلفة فى مصر . فالكاتب الذى لا يفهم الدراما كروح

تسرى في أى عمل فنى متكامل وناضج ، لا يمكن أن يتج مثل هذا العمل الفنى ، وبالتالي فإن هذا النقص الواضح يهبط بمستوى التأليف والإبداع الفنى ، بل غالباً ما يخرج به عن نطاق الفن كلية إلى أى نطاق آخر . ولكى نتفادى سوء الفهم الذى يرتبط غالباً بعلاقة الدراما بالتراجيديا ، علينا أن نفرق بين المفهومين حتى لا تلتبس علينا الأمور . بدأ استخدام لفظ الدراما - وهى كلمة إغريقية - فى اليونان القديمة كاصطلاح يطبق على المسرحية بكل أنواعها سواء كانت تراجيديا أو كوميديا أو ميلودراما أو « فارص » ... إلخ ، وكلمة دراما تعنى فى أصلها « الحركة » ولذلك فإن أى عمل مسرحى أو فنى لابد وأن يحتوى على هذه الحركة ، أو على الصراع الدرامى إذا استخدمنا الاصطلاح النقدى الحديث . وإذا كانت الدراما قد ارتبطت بالفن المسرحى عند الإغريق ، فإن مفهومها اتسع وأصبح الآن يرتبط بكل الفنون المسرحية والسينائية والإذاعية والتلفزيونية والموسيقية والتشكيلية . وأصبح البناء الدرامى لكل عمل فنى ضرورة حيوية لا مفر منها ، لأن البناء الدرامى الناضج المتكامل هو الحد الفاصل بين الفن الجيد والفن الردى ، أو بين الفن بصفة عامة وبين ما ليس بفن على الإطلاق .

والبناء الدرامى عبارة عن الحصيلة الجالية لتفاعلات جزئيات المضمون وحيوية خلاياه . وكلما كان المضمون الفكرى مرتبطاً أساساً بنظ رئيسى يلعب دور العمود الفقرى لجسم العمل الفنى ، وبقية الخطوط

تلعب دور الأعصاب والشرابين والحلايا أو دور التفرجات الجانبية والتفرجات الثانوية اللازمة لتجسيد الخط الرئيسي وبلورته ، ساعد هذا كله على إخراج الشكل الدرامى بالأسلوب الجمالى المطلوب . أى أن العنصر الدرامى هو قضية جمالية فى المقام الأول . والشكل الدرامى الناجح هو النتيجة المباشرة لنجاح الكاتب فى استيعاب كل إمكانيات مضمونه الفكرية ، وإخضاعها للمقومات الدرامية التى تتخذ من الأدوات الفنية طريقاً للوصول إلى جمهور المتذوقين . وهذه الأدوات الفنية تختلف من فن لآخر طبقاً لطبيعته ووسيلته وغايته ، فهى الحكمة والحوار والشخصية والموقف والحدث والخلفية الوصفية .. إلخ بالنسبة للكاتب المسرحى أو الروائى أو القصصى أو كل من يستخدم الكلمة كشكل فنى للوصول إلى جمهوره . أما بالنسبة للفنان التشكيلى فهى اللوحة والألوان والكتل والفرشاة ، وبالنسبة للموسيقى فهى تتمثل فى الجملة الموسيقية والمقامات والآلات بمختلف أنواعها . . . إلخ .

وعلى هذا فإن الشكل ليس مجرد زخارف مظهرية يضيفها الكاتب من عندياته حتى يرغب الناس فى الاطلاع على مضمونه كما يفعل النقاش عندما يقوم بطلاء جدار لإخفاء جهامة الطوب . إن درامية الشكل تقوم على مدى ارتباطه العضوى بالمضمون الفكرى المتفاعل داخله . وكما كانت العلاقة العضوية وثيقة متفاعلة ، فإنها تؤكد نجاح العمل الفنى درامياً . وهذا يوضح بالتالى أنه لا يوجد الشكل الدرامى المحدد الذى

يمكن فرضه على أى عمل فنى ، لأن الأشكال الدرامية تختلف باختلاف بصمات الأصابع . هنا تبرز أهمية وعى الكاتب بمضمونه ، فليس المطلوب من الكاتب المسرحى أن يكون واعياً باستمرار وإلا تحولت فنيته إلى حرفية تسود فيها الصنعة على الفن . ولكن المقصود بهذا أنه طالما أن الشكل الدرامى يعبر فنياً عن جزئيات المضمون ، فإنه يتحتم على الكاتب ألا يتدخل فى توجيه السياق وجهة معينة ، ويترك قيادة إحساسه الدرامى لتسلسل المنطقى للحوار والتلاحم بين الشخصية والموقف . ولكن إذا قالت له حاسته الدرامية إن التسلسل قد أوغل فى خط جانبي وفى أرض مجهولة ، عندئذ يجب أن يعود إلى وعيه الدرامى ليمسك بزمام الموقف ويوجه الاحداث والمواقف والشخصيات الوجهة التى تتفق ونظرته الشاملة إلى العمل ككل ، لأنه الوحيد الذى يرى الجزء من خلال الكل ، أما الجزء فربما يبالغ فى السير فى طريق جانبي قد يخل بالتوازن الدقيق بين الشكل والمضمون .

وليس من الخطأ أن يكون الفنان ناقدًا لعمله فى أثناء عملية الإبداع الفنى حتى يختار ما يتلاءم مع طبيعة عمله ويرفض ما يتنافى معها . ولكن من الخطأ الدرامى أن يستمر على نفس حدة الوعى ودرجة التدخل المفروضة فى الناقد الذى يعتمد على حدة إدراكه للعملية التى مر بها الفنان حتى ينقل تذوقها والاستمتاع بها إلى القارئ . أما لو ظل الفنان بنفس حدة الوعى سيفقد جزءاً حيوياً من التلقائية الدرامية المفروض تواجدها

إلى حد كبير في أى عمل فنى . ولذلك فإن درجة وعى الفنان بمراحل التشكيل الدرامى لعمله تعتمد أساساً على مدى حاجة العمل وخاصة في نقاط التحول حتى يظل الجزء دائماً تحت سيطرة الكل ، أو لكى تستمد الخلية حياتها الخاصة من الحياة العامة للجسد . فإذا زاد وعى الفنان عن حده ، فإنه غالباً ما يركز الانتباه على الكل بحيث يهمل مقومات الجزء مما يمنع بالعمل إلى التسطيع والتعميم بدلا من التعميق والتخصيص الذى يكسبه شخصيته المميزة ، فالكل ليس سوى الأجزاء مجتمعة في تكوين عضوى درامى . والفنان الذى يظن أنه من المفروض المرور على الأجزاء مر الكرام لأن هدفه الأساسى يكمن في الكل يخطئ خطأ كبيراً لأن الأجزاء هى الطريق الوحيد المؤدى إلى الكل ، وإهمالها هو إهمال للكل في الوقت ذاته .

ولا يعنى هذا أن الجزء يجب أن يستحوذ على وعى الفنان كهدف له قيمة درامية في حد ذاته . فعناية الفنان بالجزء مرهونة بالاحتميات التى يفرضها الكل ، لأنه من الخطأ أن يقول الناقد على سبيل المثال إن الكاتب المسرحى لم يستكمل دراسة الفكرة التى قدمها في مسرحيته من كل جوانبها . إن العبرة ليست بدراسة الفكرة من كل جوانبها ، لأن الفكرة تنبع من نسج المسرحية وليس لها أى وجود فنى ودرامى خارجة . هذا هو مفهوم النقد الحديث للدراما . أما خلطها بالمأساة أو التراجيديا فن قبيل سوء الفهم وعدم الإلمام بأبسط الفروق العلمية بين

نوع وآخر ، فالمأساة أو التراجيديا باختصار هي مجرد نوع من أنواع المسرحية ، وتهم بتجسيد الجانب الجاد والمتجه من الحياة ، وتصور الإنسان وهو يهوى إلى القاع وهو لا يملك من مصيره شيئاً . من هنا كانت أحاسيس الرعب والعطف التي تثيرها في نفس المتفرج ، الرعب من المصير الرهيب الذي يساق إليه البطل ولا مفر منه ، والعطف عليه لأن المتفرج يشارك البطل نفس الموقف الإنساني ويتخيل نفسه كما لو كان مكانه . ولعل من أقسى وأعنف مواقف المأساة أن ينهزم الحق دون الباطل ، وأن يسقط الإنسان الطيب ويتنصر الشرير . هذا هو المفهوم البسيط للتراجيديا أو المأساة ، ولكن المأساة الحقيقية هي أننا لا نفرق في مصريين الدراما والتراجيديا ، هذا في الوقت التي ينحتم فيه على الكوميديا أن تكون درامية هي الأخرى وإلا انتفت عنها صفة الفن ذاته .

ويظن البعض في مصر أيضاً أن النقد الحديث ينادى بمبدأ الفن للفن ، وأن على الكاتب المسرحي أن ينغزل في برجه العاجي بعيداً عن تيارات المجتمع وتجارب الحياة . ولكن هذا الظن من الأخطاء الشائعة في مصريين بعض النقاد لأن النقد الحديث يؤكد عملياً أن أى كاتب مسرحي لابد أن يستوحى المضمون الفكري لمسرحياته من ظروف المجتمع الذي يعيش داخله ويتأثر بأحواله وملابساته أثناء قيامه بعملية الخلق الفني ، إذ أن الكاتب المسرحي وهو الضمير الواعي لمجتمعه لابد وأن يلور وجدانه ويضع يده على نقاط الضعف والقوة بحيث يرى ما لا يراه

الشخص العادى . من هنا تبرز أهمية الفن عموماً والمسرح خصوصاً بالنسبة للمجتمع المعاصر . فهو البؤرة التى تتركز فيها تجارب الحياة التى يعيشها ذلك المجتمع وتتجمع فيها كل الخصائص والمميزات والأحاسيس والاتجاهات التى تخلق منه مجتمعاً متبلوراً يملك كل العناصر اللازمة والضرورية لحياة صحية سليمة . وعلى ذلك لا يمكن الفصل بين الفن والحياة إذ أن الناقد لوقام بهذه المهمة ، فسي فصل الروح عن الجسد ، وبالتالي تصير الروح شيئاً مجرداً لا نستطيع إدراكه واستيعابه فى حين يتحول الجسد إلى جملة هامة لا حراك فيها .

والناقد الذى ينادى بمبدأ « الفن للفن » يحاول حرمان المجتمع من أروع وأخلد خصائصه التى تتجسد فى الفن ، وفى الوقت نفسه يحرم الفن من الاتصال بجذوره ومنابع حياته ويحكم عليه بالموت أو الجفاف والتجمد على أحسن الفروض . ولذلك فإن النقاد الذين يؤمنون بمبدأ « الفن للفن » ويعتقدون أنهم حماة الفن من السوقية والدعاية والإسفاف هم فى الوقت نفسه من ألد أعداء الفن لأنهم يمنعون عنه الهواء المتجدد ويقطعون شريان الحياة الذى يمدّه بالدم من المجتمع . وإذا استعرضنا تاريخ المسرح على مر العصور وفى مختلف البقاع سنجد أنه كان من أهم العوامل الفعالة فى تغيير الحياة ودفعها إلى الأفضل . فالفن المسرحى ليس مجرد مرآة تعكس ما يدور فى المجتمع دون إدراك الأبعاد والظروف والقوانين التى تتحكم فى حركته ، ولكنه الضمير الواعى الذى

يرى الماضي في ضوء الحاضر ، ويلقى ببصره إلى آفاق المستقبل ليستشرف الآماد التي يمكن أن يصل إليها هذا المجتمع .

هكذا يؤكد النقد الحديث استحالة فصل المسرح عن المجتمع لصالح الاثنين معاً ، ولكن هل معنى هذا أن يتحول الكاتب المسرحي إلى آلة تصوير تلتقط ما يدور في المجتمع أو إلى بوق يردد ما يعتقد أنه صالح له ؟ ! الإجابة على هذا السؤال بالنفي طبعاً لأن المفروض على الكاتب المسرحي أن يدرك الحد الفاصل بين دوره ودور المصلح الاجتماعي أو الداعية السياسي أو المفكر الاقتصادي أو الواعظ الأخلاقي أو رجل الدين . . . إلخ . فيدان الفن تحكمه عوامل جمالية وتشكيلية لا تسمح بحمل أعباء علم الاجتماع أو السياسة أو الاقتصاد أو الأخلاق أو الدين كاملة . إن الوعظ والإرشاد وظيفه رجل الدين ، ودراسة التاريخ من عمل المؤرخ ، وإصلاح المجتمع من اختصاص علماء الاجتماع والاقتصاد ، والدراسات النفسية هي ميدان عالم النفس . . إلخ . ولا يمكن الفنان أن يكون كل هؤلاء في شخص واحد ، وإذا حاول ذلك فسيصره الفشل حيث إنه يحاول ولوج ميدان ليس من اختصاصه ، وحمل أعباء ليس في مقدوره القيام بها . عليه إذن أن يركز اهتمامه في دائرة الفن التي تهتم بموقف الإنسان من كل التيارات الاجتماعية والفكرية والسياسية والاقتصادية ومدى تشكيلها لهذا الموقف سواء بالتناقض أو التناغم ، أي أن الإنسان هو بؤرة اهتمام الكاتب المسرحي ، في حين

تشكل الظروف والخلفيات المعاصرة مجرد أصداء للوجود الإنساني ذاته .
 أما عن لغة المسرح التي ينقل الكاتب من خلالها مضمونه الفكري ،
 فقد أثارت جدلاً طويلاً في مصر بين أنصار الفصحى وأنصار العامية ،
 فقد نادى الفريق الأول بأن لغة المسرح يجب أن تكون بالفصحى التي
 حملت تراث العرب إلينا من شعر العصر الجاهلي حتى عصرنا هذا . وهي
 اللهجة الوحيدة القادرة على التغلغل في نفوس العرب جميعاً نظراً لاشتراك
 الأقطار العربية جميعاً فيها ولاختلاف اللهجات المحلية التي لا تفهم
 بسهولة . وهي اللهجة الوحيدة الثابتة على مر العصور والأزمان من عصر
 امرئ القيس حتى توفيق الحكيم ، أما اللهجات العامية المحلية فتختلف
 باختلاف المناطق الجغرافية وتوالى عصور التاريخ ، وبالتالي لا يمكن
 الأعمال الفنية التي كتبت باللهجة العامية أن تصمد لاختبار الزمن إذا
 تطورت هذه اللهجة وتغيرت مدلولاتها وألفاظها .

أما أنصار العامية فينادون بأن انطلاق اللهجة العامية وعفويتها في
 التعبير عن الإحساسات والأفكار لأحسن دليل على أنها لغة الفن
 المسرحي الأصيل الذي يعتمد أساساً على الحوار . ويريون أن اللغة ليست
 هدفاً في حد ذاته بقدر ما هي وسيلة للتعبير عما يريد الفنان أن يقوله ،
 وهذه الوسيلة تختلف باختلاف ما يقوله مما يحتم على الكاتب المسرحي ألا
 يتقيد بأحكام الفصحى وقوالبها التي تحد من انطلاق التعبير وقوته ، وأن
 يخضعها ويطوعها حتى لو خرج عن قواعدها وأصولها إلى نطاق العامية

الدارجة لكي يتفادى وضع عمله وراء قضبان الفصحى .
 ولم يستطع أنصار الفصحى وأنصار العامية أن يلتقوا في منتصف الطريق لحل هذه المشكلة التي أصبحت تقليدية وجدلية لا تخرج عن نطاق السفسطة ونسوا في خضم الجدل والمناظرة أن هناك لغة خاصة بالمرح لا بد أن يمثلها الكاتب المسرحي ويطوعها ويشكلها بدافع من كيانه الفكرى وبوازع من استيعابه لتقاليد المسرح ، وأن على الكاتب المسرحي أن يوجد لنفسه معياراً خاصاً للتعبير عن الموقف الذى يعالجه وأن يطوع أداة اللغة في سبيل خدمة عمله . من هنا تصبح المشكلة لغة فن أو لا فن وليست مشكلة فصحى أو عامية . فالمسرح عموماً له لغته الخاصة به التى يفرضها العمل نفسه دون إقحام أحكام خارجية عليه . والمضمون هو الذى يشكل اللغة ويطوعها ، فإذا تنافر معها ، فى حالة فرض الكاتب المسرحي على مضمونه لغة معينة ، فلا بد أن يحدث انفصام بين الشكل والمضمون . والمسرحية كعمل درامى هى الضحية الوحيدة لمثل هذا الانفصام .

ولعل أهمية هذه القضية تكمن فى أن الحوار الدرامى يعد من أهم العناصر الفعالة والحوية التى يقوم عليها بناء المسرحية ، ومن خلاله فقط يستطيع المضمون أن يعبر عن نفسه . فإذا كانت المواقف والأحداث بمثابة الهيكل العظمى للمسرحية ، فالحوار هو اللحم والخلايا والشرابين التى تملأ هذا الهيكل وتمده بالحياة . وعادة ما تعبر الشخصيات والمواقف

عن نفسها بأسلوب الحركة المادية أو النفسية ، وحين تعجز الحركة الدرامية عن الانطلاق يبرز دور الحوار لإسعافها وإطلاقها من عقالها مما يساعد على استمرار المسرحية وتطورها . فالكاتب المسرحي لا يملك السرد الذى يستطيعه المؤلف الروائى والذى يساعده على التعليق على الأحداث ، وتحليل الشخصيات ، وإلقاء الأضواء على ما يدور بداخلها ، وربط المواقف بعضها ببعض ، وسد الفراغات التى قد تنشأ فى التسلسل الدرامى . . . إلخ من العوامل التى تسهل مهمته فى إبراز العمل الروائى بالشكل الذى يرتضيه مضمونه .

أما الكاتب المسرحي فلا يملك هذه التسهيلات الروائية . فهو لا يملك أداة أخرى أفضل من الحوار للكشف عن داخل شخصياته وتحليلها والتعليق على الأحداث وإحكام تسلسل المواقف وتتابعها وسد الفراغات التى تؤثر على متانة البناء وعضويته . ويتحدد مدى نجاحه أو فشله بمدى توفيقه فى استغلال أداة الحوار . فمن المفروض عليه ألا يدخل بمسرحيته إلى دائرة مغلقة تقترب بالحوار إلى أسلوب النقاش أو الجدل أو الحوار الذى يدور بين الناس فى الحياة اليومية ، لأنه إذا وقع فى هذا الخطأ ، اهتزت شخصياته ، وتعثرت أحداثه ، وتشتت مواقفه بسبب تفكك السلسلة المنطقية الرابطة لها مما يؤدي إلى إصابة المسرحية بتتواءم وأورام لا بد أن تضعف من حيويتها وتقلل من جلالها .

ويفرق الناقد الحديث بين الحوار الدرامى فى المسرحية وبين النقاش والجدل والحوار اليومى بين الناس فى حياتهم العادية . فالنقاش والجدل ولغة الحياة اليومية كلها وسائل تخضع لأسلوبنا المعيشى النفسى البحت ، أما الحوار الدرامى فلا بد أن يمثل لخصيات الفن وجمالياته حتى يكون ذا أثر وظيفى فى بلورة الشخصيات ، وتدفع الأحداث ، وتسلسل المواقف . ولذلك ينحصر الحوار لعامل التطور الحيوى الذى ينقلنا من حالة إلى أخرى ، ومن موقف إلى موقف ، ثم يصعد بنا إلى قمة الأحداث ويهبط بنا إلى حيث نهاية المسرحية ، وهذا يشعرنا بأن للمسرحية جسماً حياً متفاعلاً ينبض بالحرارة ويشتعل بالحركة المادية والنفسية التى تنبع من التوظيف الدرامى للإيقاع ، والجرس ، والرمز ، والإيماء ، والتطور ، والنمو... إلخ من الأدوات التى يستخدمها الحوار فى منح المسرحية الشخصية الميزة لها ، والتى تضيف شيئاً إلى التقاليد الدرامية التى سبقتها من قبل .

نقد الرواية

ينظر الناقد الحديث إلى الرواية نظرة تختلف بعض الشيء عن نظره إلى الشعر والمسرحية ، وإن كان يستخدم نفس المعايير الموضوعية والمقاييس التحليلية . ولعل اختلاف النظرة يرجع إلى اختلاف الوسائل والأساليب التي يستخدمها الكاتب الروائي عن تلك التي يستعملها الشاعر أو المؤلف المسرحي . فالرواية لا تخضع لمواصفات التمثيل المسرحي أمام الجمهور أوحى القراءة الشفوية التي نجدها في الشعر ، ولذلك استطاعت أن تغدق القيود المفروضة على كل من المسرح والشعر . فالرواية تنهض على علاقة خاصة بين القارئ والروائي تتيح لها إمكانات أشمل من جهة الاندماج المباشر والشخصي في التجربة النفسية التي عادة ما تتم في جو يميل إلى الخلو والوحدة .

والرواية من الأشكال الأدبية التي تحظى بشعبية كبيرة لدى جمهور عريض من القراء ، ومن السهل على أي قارئ عادي أن يتعرف على هذا الشكل الروائي بين الأشكال الأدبية المتعددة . ومع هذا فإنه يصعب على النقاد والدارسين إيجاد مفهوم محدد أو تعريف شامل لقن الرواية نظراً لتعدد اتجاهاته وتطور أساليبه مع توالى العصور المختلفة . فقد تمكن هذا الفن من استيعاب وهضم أنماط كثيرة من الكتابة مثل المقال ،

والخطابات الشخصية والمذكرات ، والدراسات التاريخية ، والوثائق الدينية ، والمنشورات الثورية ، وأدب الرحلات ، وكتب اللياقة والسلوك الاجتماعي ، وأنماط أخرى من الكتابات الثرية . ويعتقد الناقد الموضوعي التحليل أن التسهيلات المتعددة والأساليب المرنة التي استخدمتها الرواية كانت ذات أثر سلبي على جماليات الشكل الروائي لأن اهتمام معظم الروائيين اتجه إلى المضمون ، وقل تركيزهم على الأداة الفنية القادرة على توصيله إلى القارئ . والقارئ الذي لا يهتم بالقيم الجمالية الموضوعية ، غالباً ما ينصب اهتمامه فقط على الأفكار المثيرة أو التجارب العاطفية الذاتية بينه وبين ما يقرؤه في خلوة ، ولذلك فالروائي الذي يحرص على الشعبية الرخيصة فقط غالباً ما يلجأ إلى دغدغة حواس القارئ ومداعبة غرائزه بصرف النظر عن جماليات الشكل الفني لروايته .

نشأ اتجاه قديم في النقد الروائي يحلل مضمون الرواية كما لو كانت دراسة اجتماعية أو إنتاجاً مكتوباً ليس له شكل محدد . وفي الواقع فإن إمكان الرواية الواسعة في استيعاب مضامين كثيرة ومتنوعة أو تحويلها في بعض الأحيان إلى أداة عملية لتحقيق أغراض معينة ، كل هذا يرجع إلى مرونة الشكل وقدرته على هضم كل هذه المتناقضات ، ومع ذلك لا تعني هذه المرونة إطلاقاً أنه لا يوجد شكل فني على الإطلاق ، ولكنها تعني الحركة العضوية والديناميكية لأي شكل لا يخضع لمنطق القوالب الجامدة ، هذا هو مفهوم الرواية الحديثة التي لم تعد تهتم بالمغامرات

والأهوال والصراعات الجسدية والأفكار المجردة بقدر اهتمامها بالإنسان وموقفه من الحياة والكون من خلال شكل فني مميز يحمل من الإيحاءات والدلالات والمعاني واللمسات ما يزيد كثيراً على الرواية التقليدية التي تتخذ من السرد الرتيب منهجاً لها ، ركزت الرواية الحديثة على الآثار التي تمارسها ضغوط الحياة على الإنسان ، بمعنى أن الإنسان كان محور ارتكازها في حين تراجع المجتمع بكل ظروفه الطارئة وملابسائها المؤقتة إلى الخلفية ، ولذلك تكاد تخلو من الأحداث أو الحوادث بمعنى أدق ، لأن الحادث هو ما يقع للشخصية في حين أن الحدث هو ما يقع داخل الشخصية أو ما يصدر عنها من تصرفات يمكن أن تكون سلوكية ملموسة أو فكرية مجردة .

ويرى النقاد المحدثون أن اهتمام الروائيين بالحياة الداخلية للإنسان يرجع إلى اكتشافات علم النفس . وأدى هذا بالتالي إلى ارتباط الرواية بالمنهج العلمي الدقيق الذي بنى عن المصادفة كعامل من عوامل البناء الدرامي ، وعن الحيل الهزلية التي لا تهتم إلا بإثارة الضحك ، وعن العناصر الميلودرامية التي تهدف إلى إثارة الدهشة والرعب ولا شيء غير ذلك . بدأت الحكمة في التراجع إلى الخلف وبرزت أهمية دراسة موقف الإنسان من الكون بحيث يمثل البؤرة التي تنبع منها كل الأحداث والمواقف ، وتشكل بالتالي البناء الدرامي للرواية . ويقول الروائي الأمريكي هنري جيمس إن الشخصية ليست سوى التجسيد الحي

للحدث في حين أن الحدث ليس سوى الشخصية تتحرك وتحيا ، وعندما يتكلم النقاد المحدثون عن الشخصية فإنهم يقصدون الشخصية الإنسانية بصفة عامة بصرف النظر عن مركزها الاجتماعي ، وأثرها الاقتصادية . فهذه كلها ظروف اجتماعية مؤقتة ، وما يهم الروائي الحديث هو جوهر الإنسان حتى يحطم حدود الزمان والمكان ويخرج بروايته إلى المجال العالمي الإنساني .

ولكن النقد الحديث لا يرفض الحبكة تماماً كعنصر هام في بناء الرواية . فالشخصية هي التجسيد الحى للحبكة التي تربط بين الخلفية والشخصية . ويدون الحبكة يحدث انقسام بين الشخصية والخلفية ولا يستفيد أحدهما درامياً من الآخر ، ومنذ القرن الثامن عشر لم تعد الخلفية مجرد وصف لمناظر الطبيعة من جبال وتلال وسهول وغابات وبحار بل تحولت إلى تجسيد لأصداء الصراع النفسى الذى يدور داخل الشخصيات . فقد أثبت الفن الروائى قدرته على أن يشكل ركناً هاماً فى الفكر الإنسانى ، لأن إمكاناته كانت أشمل وأوسع من إمكانات الأنواع الأدبية الأخرى بحيث استطاع أن يستوعب أنواعاً متعددة من الأدب وأنماطاً مختلفة من التطور الاجتماعى . وهذا دليل على قدرته على الجمع بين الفن الجميل بموضوعيته وأصالته وبين التسجيل التاريخى والاجتماعى بفائدته الجمة فى دراسة موقف الإنسان من مجتمعه . ولذلك يمكن الحكم النقدى على الرواية من ناحيتين : الأولى من ناحية علم الجمال وإصراره على القيمة الفنية للشكل وعلاقته العضوية بالمضمون

وتجسيد الحياة المعاشة في كل متكامل ، والناحية الثانية من جهة العلوم الإنسانية وإيمانها بعمق النظرة ، واتساع الأفق ، والاتصاق بالحياة . تجسدت هذه الخصائص كلها في رواية « الحرب والسلام » مثلاً لتولستوى عندما جمع بين التسجيل والفن في وحدة لا تقبل الانقسام ، فقد جسد تولستوى العلاقة بين حياة الأفراد والمصير العام المتربص بهم ، وكذلك العلاقة بين حركة التاريخ والطبيعة البشرية ، ومن خلال هذا كله تبلورت الحياة بكل صراعاتها ومتناقضاتها .

ويتفق ادوين مور في كتابه « بناء الرواية » مع كل من أ. م. فورستر في كتابه « ملامح الرواية » وهنري جيمس في كتابه « فن الرواية » على أن البناء الدرامي للرواية هو العامل الأساسي والوحيد الذي استطاع أن يخلق منها فناً قائماً بذاته وله شخصيته المميزة ، ولذلك يجب أن نفرق بين نوعين من الشكل الفني للرواية : النوع الأول وهو الرواية الملحمية أو البانورامية والثاني وهو الرواية الدرامية التشكيلية التي تهدف إلى الخلق الفني أولاً وأخيراً . فالرواية البانورامية ذات حبكة هزيلة ومفككة ولا تركز على حبر زاوية واحد ، والأحداث تعتمد في تسلسلها على عامل المصادفة ومزاج الكاتب الشخصي . وغالباً ما تأتي النهاية مفتعلة لأن الروائي يعجز عن وضع الخاتمة الطبيعية عندما تجرفه الأحداث بعيداً عن الخط الأساسي ، ولذلك يضطر إلى قطعها ويترها بأي شكل ، وهذا كله نتيجة طبيعية لفقدانه السيطرة الدرامية على الشخصيات المتعددة التي لا

تمثل نفسها بقدر تمثيلها لظواهر طبيعية واجتماعية ، ولذلك غالباً ما تعجز عن شد انتباهنا وإثارة تعاطفنا .

أما الرواية الدرامية فتركز الانتباه على خط أساسي واحد يعتمد على التسلسل المنطقي والتدفق الطبيعي للأحداث من أول موقف في الرواية تتكشف فيه طبائع الشخصيات وتفكيرها وسلوكها الذي يجب ألا يتغير إلا بناء على احتكاك فعلي وحاسم بالمواقف الدرامية ، وليس لمجرد التدخل الشخصي للكاتب ، وهذا واضح على سبيل المثال في رواية «الرجسى» لجورج ميرديث ورواية «الكبرياء والتعصب» لجين أوستن حيث لا يحدث أى تطور في الشخصيات إلا عن طريق احتكاكها بالشخصيات الأخرى داخل مواقف محكمة التصوير ، ولذلك يصعب علينا الفصل بين الشخصية والموقف . وينظر النقد الحديث بعين الاحتقار إلى الوصف العابر لطبائع الشخصيات وانعكاساتها ، لأن الرواية الدرامية تتعدى الوصف السطحي العابر للأشياء إلى التوتر الكامن في النفس البشرية . وعلى هذا التوتر يقوم الصراع الدرامي لأية رواية ، وهو الصراع الذي يحتم على الروائي أن يهدف إلى التكثيف والتركيز وليس إلى التوضيح والتحليل . فالرواية الناضجة فناً وفكرياً هي بمثابة بؤرة العدسة التي يرى فيها الإنسان حياته في ومضات حادة وسريعة .

وإذا كان الكاتب المسرحي يلزم نفسه أحياناً بالوحدات الثلاث : وحدة الحدث والزمان والمكان ، فليس أقل من أن يلزم الروائي نفسه

بوحدة الحدث حتى لا تفقد الرواية حداثتها وكثافتها . وعظمة رواية مثل «مرتفعات وذرنج» تكمن في هذا لأن منهج الرواية الدرامية هو الحذف والاختيار وليس الاحتواء والتجميع ، حذف المسح الشامل للمجتمع والتركيز على قطاع صغير يتيح للروائي التعمق وإرساء الأساس المتين لإقامة بنائه الدرامي الشامخ وليس مجرد العرض الفوتوغرافي لأكبر مساحة مسطحة ممكنة كما تفعل الرواية البانورامية أو الرواية الملحمية أو الرواية الاجتماعية . ولعل هذا من أسباب نشأة القصة القصيرة التي تركز الضوء على رقعة ضيقة جداً يمكن أن نرى الإنسانية كلها منها ، أو كما قال جى دى موباسان إن الروائي يجب أن يتعامل مع شريحة اجتماعية واحدة فقط لأن التركيز هو منهج الأدب بصفة عامة .

وفي المستقبل قد تولد أشكال روائية جديدة لا يمكن التنبؤ بها ، ولكننا ستمكن من التعرف عليها في حينها وربطها بالتراث الروائي العالمي ، فهذا الفن الأصيل قادر على استيعاب الحياة وبلورتها ، ولذلك يحدد نفسه باستمرار عن طريق تطوير أشكاله وتوليدها حتى يواكب تيار الحياة المتدفق والمتجدد دائماً ، حتى آخر صيحات اللارواية أو الرواية الضد توضح لنا أن هذا النوع الثائر والرافض لكل الأشكال التقليدية للرواية أكثر حرصاً على تجديد الشكل الروائي وتطويره من الذين يساندون الشكل التقليدي حتى لا يتجمد ويتحول إلى قالب يذهب بالرواية بعيداً عن موكب الحياة .

النقد الموسيقى

يؤكد النقد الحديث أن الموسيقى تنهض على المبدأ الموجود في الفنون الأخرى وهي أنها حسية في جوهرها بحيث يعتمد تأثيرها على أساس مادي صريح ومحدد فتقوم طبقة النغمة بتحديد درجةذبذبة الهواء ، كما يتحدد لونها بما فيها من أنغام متوافقة تتوقف حدتها على سعة الذبذبة . أما قوامها فيستمد صفته من وضعه النسبي في السلم الموسيقي . والموسيقى بطبيعتها فن زمني ينبع تأثيره من تتابع أنغامها ، وكل نغمة منها تحدد صفة التأثير الجمالي للنغمة التي تليها . وقيمة النغمات تكمن في التأثير الذي تمارسه على وجدان المستمع ، وتتراوح درجاتها اللانهاية بين الحدة والعدوبة ، بين الخشونة والطلاوة ، بين الارتفاع والهدوء بصرف النظر عن علاقاتها . ولكل درجة من درجات النغم علاقات سيكلوجية شرطية خاصة ، ولذلك تثير النغمات داخلنا خواطر وذكريات . فبعض النغمات توحى بالحرب مثل نغمات النفير ، كما يوحى الكمان بالأحاسيس الرقيقة . والنأي يحو المرامي والسهول . ولكن هذه الإيماءات السيكلوجية يعاد صياغتها وترابطها من خلال العملية الإيقاعية اللحنية التي يعبر عنها بالتأليف الموسيقي كشكل فني متكامل . واللحن في حد ذاته عبارة عن تردد نغمي متتابع مرهون بزمان محدد ، ولكن وظيفته الأساسية تتركز في

عوامل الإثارة والتنسيق والتنظيم التي يحدثها في وجدان المستمع .
واللحن في حد ذاته ليس شيئاً خيالياً ، وإنما هوشى حقيقى ، بمعنى
أنه مجموعة حقيقية من النغمات ، كما أن اللوحة هي قطعة من القماش
الحقيقى مغطاة بألوان حقيقية . ومع ذلك فالخيال يلعب دوراً كبيراً في
تذوق الموسيقى . فعندما نقصد بالعمل الموسيقى صنعة محددة تهدف إلى
إحداث تأثيرات انفعالية محددة في أى جمهور ، فإن العمل الموسيقى في
هذه الحالة يعد شيئاً حقيقياً مصنوعاً من مادة ما ، طبقاً لمخطط ما ، مثله
في ذلك مثل العمل الذى يتجه المهندس . ولكن هذا ينطبق فقط على
جانب الصنعة عند الفنان لأن العمل الموسيقى ليس مجرد مجموعة من
الأصوات ، بل هو اللحن كما في رأس المؤلف الموسيقى . والأصوات
التي أحدثها القائمون بالأداء والتي سمعها الجمهور ليست الموسيقى
إطلاقاً . إنها مجرد الوسيلة التي يعتمد عليها الجمهور في حالة إنصاتهم
الناضج لكي يعمدوا صياغة اللحن الخيالى الذى دار في رأس المؤلف
الموسيقى .

والإنصات الناضج الذى يجب أن نقوم به عند الاستماع إلى
الأصوات التي يحدثها أى محاضر في موضوع علمى مثلاً ، فنحن نستمع
إلى صوت كلامه ، إلا أن ما يقوم به ليس مجرد إحداث أصوات ، بل
هو عرض موضوع علمى . فالأصوات هي مجرد وسيلة لتوصيل الموضوع
إلى المستمعين في أثناء المحاضرة أى لتحقيق الغاية في التفكير لأنفسنا في

هذا الموضوع العلمى . فالمحاضرة إذن ليست مجموعة من الأصوات التى أحدثها المحاضر ، بل مجموعة من الأفكار العلمية المتصلة بهذه الأصوات بحيث تجعل من يستمع إليها يفكر فى هذه الأفكار لنفسه من خلال إعادة صياغة أفكار المتكلم . وهذا ما يحدث تماماً فى الحفلة الموسيقية التى نحصل منها على شئ غير الأصوات التى يحدثها القائمون بالأداء ، ففى الحالين نحصل على شئ نعيد إنشائه ثانية فى عقولنا ، واعتماداً على جهودنا الفكرية والوجدانية . وهذه القدرة ليست فى متناول أى إنسان يفتقر إلى الرغبة فى القيام بالجهد المناسب ، مهما استمع استماعاً منصتاً كاملاً إلى الأصوات التى تخرق أذنيه .

ولعل هذا هو النقد الأساسى الموجه إلى الموسيقى الشرقية السائدة فى المنطقة العربية بصفة خاصة . فهى تربط المستمع إليها من خلال الإيقاع المتكرر أو التكرار الإيقاعى الذى يؤثر على جهازه العصبى فيدمنها من خلال الحس فقط وليس بدافع من الخيال الرحب . والمستمع فى هذه الحالة لا يختلف كثيراً عن الشخص الذى اعتاد جهازه العصبى الجلوس على كرسى هزاز مثلاً ، فهو لا يستريح إلا إلى الاهتزاز الرتيب له لأنه تجربة حسية أولاً وأخيراً وليست لها أية علاقة بالخيال . فهذا النوع من الاستماع نوع بدائى جداً لأن قدرات التخت الشرقى لا تمنح المستمع القدرة على التحليق بخياله وبالتالي لا يستمتع بالتجربة الجمالية التى لا تتاح إلا فى الخيال . وهذه المشكلة ليست فقط من صنع مؤلفينا

الموسيقين ، بل يشترك فيها المستمع المصرى أيضاً . فقد نشأ منذ نعومة أظفاره على هذه الطريقة المحدودة في الغناء ، والتي لا تخرج عن حدود التعبير المرتبط بالعواطف البدائية .

ويوضح الناقد الأمريكى جوليوس بورتنوى في كتابه « الفيلسوف وفن الموسيقى » أن هناك نوعاً من الناس يؤكد أنه لا يملك أية فلسفة له في الحياة . أو في الموسيقى . ومع ذلك فالمستمع الذى يعلق على أداء ممتاز لمقطوعة موسيقية بقوله إنه بحبها ولكن لا يهتم أن يعرف السبب ، إنما يعبر عن فلسفة بدائية للموسيقى حتى لو كان يعتقد أنه رافض لكل فلسفة . ويؤكد بورتنوى أن هذا النوع من الاستجابة الذاتية للموسيقى بلا أى استيعاب عقلى ، هو نوع بدائى إلى أقصى حد ، ينطوى على الخط من قدرات الإنسان العقلية على التأمل الباطنى والتفكير الناضج . فالمستمع الذى لا يهتم بأى عنصر ما عدا المتعة الحسية إنما يتجاهل قدراته العقلية الكاملة التى وهبها الله إياه ككائن بشرى يجمع بين الحس والعقل والوجدان .

ونفس الكلام ينطبق على المستمع الأكثر ثقافة وعمقاً إلى حد ما ، وذلك عندما يقول إن الإحساس الغامض بالمتعة ، الذى تتيحه له الموسيقى هو إحساس لا تعبر عنه الكلمات . هذا المستمع يخدع نفسه أيضاً عندما يتجاهل قدراته العقلية كإنسان بجانب طاقته الانفعالية الحسية كحيوان . صحيح إن الانفعال العميق الذى تثيره التجربة الجمالية لا

يمكن أن تنقله الكلمات إلى أى شخص آخر لأن التجربة الجمالية شخصية لا يمكن أن يدلى بها إلى شخص آخر بحيث تؤدي إلى نفس التأثير الانفعالي. أما إذا كان هذا المستمع يعنى أن التجربة الجمالية تتعلق بالانفعالات وحدها ، وأنها إذا حلت تفقد تأثيرها ، فإنه بذلك إنما يقصر تذوقه الموسيقى على المستوى الحسى وحده .

ويمكن المستمع المصرى أو العربى أن يطور الموسيقى الشرقية إذا ما أدرك أن من واجبه أن يحاول بتفكيره فهم السبب فى إحساسه بجمال النغم وسحره ، لأن يقنع بمجرد المتعة والنشوة اللتين تثيرهما الموسيقى ، عليه أن يعرف كنه العوامل الكامنة فى تركيب الموسيقى وفى أدائها بحيث أمكنها أن تنقله إلى حالة النشوة تلك . فمن الخطأ الظن بأن تحليل التجربة الجمالية يقضى عليها . فالموسيقى لا يقل تأثيرها إذا ما حاولنا إدراك سبر استجابتنا لبحرها . فالمعرفة لا تقضى على الانفعال ، وإنما تهذب . مع العلم بأن كل ما نستطيعه حيال نقدها هو شرحها وتحليلها إلى عناصرها اللحنية والهارمونية مع إيضاح بنائها وشكلها الفنى . بل إن الغربيين أنفسهم - فى أوروبا وأمريكا - مازالت أغلب شعوبهم تعانى من الأمية الموسيقية مما يجعلهم دائماً بحاجة إلى مثل هذا الشرح والتحليل والإيضاح . ولذلك يقول الناقد الأمريكى بورتنوى إن دور الناقد الموسيقى لا يحتل فى الولايات المتحدة هذه الأهمية لأن الشعب الأمريكى فى نظره شعب أسمى من وجهة النظر الموسيقية . ومع ذلك تظل الحاجة ملحة إلى الدور الحيوى

الذى يقوم به الناقد ، لأننا نفتقر إلى أوليات المعرفة النظرية الموسيقية .
وقليلون جداً هم الذين يمكنهم أن يقرءوا أو يكتبوا الموسيقى البسيطة على
حد قول بروتوى .

ولكن مهما تعقدت الموسيقى فهمى فى جوهرها مجرد نغمات فى لحن
وأصوات فى إيقاع . إلا أن الأصوات لا تتخذ لنفسها مجرد علاقة لحنية
مع غيرها فى لحظات متتابعة وعلاقات متناسقة مع غيرها فى الهارمونى .
إنما تظهر الأصوات فى إيقاع ، والإيقاع فى الموسيقى ، شأنه شأن الإيقاع
فى الشعر ، هو سحره الأساسى ولنفس الأسباب . ويقول إروين إيدمان
فى كتابه « الفنون والإنسان » إن الإيقاع هو الذى يتيح لنا الاستماع
للموسيقى بإدراك وجدانى ، أما النغمات فتتدرج فى وحدات من السهل
فهمها عقلياً . ولكن الإيقاع فى الموسيقى ذو فائدة عظيمة أكثر من مجرد
كونه وسيلة تسير الفهم لأن جهازنا العصبى ذو طابع إيقاعى ، فنحن
مخلوقات نتصف أجهزتها التى تقوم بعمليات الحياة الرئيسية فيها بأنها
إيقاعية رتيبة فى عملها ، ونحن مخلوقات كذلك تتأثر إيقاعاتها بأسلوب
مباشر بتلك الإيقاعات الخارجية التى تطرق الأذن ، وحياتنا الوجدانية
كلها ذات طبيعة إيقاعية لدرجة أن أفكارنا تخطر لنا على شكل مد
وجزر .

وتنبع العلاقة الأولى بين الإنسان والموسيقى فى الإيقاعات الكامنة فى
كيانه الجسدى والفكرى ، والتى تستجيب على نحو تلقائى عجيب

لايقاعات الموسيقى ، فالتغير الذى يطرأ على الايقاع لابد أن يحدث فى نفس اللحظة تغيراً فى كيان الإنسان وفكره . ولعل الموسيقى تنفرد بخاصية لا نجدها فى أى فن آخر ، وهى إما أننا نسمعها أولاً نسمعها . وفى حالة سماعها لا تنفصل مساحتها الزمنية عن الوقت الذى نعيشه ، فنحن نندمج مع زمنها وإيقاعها بحيث يستغرقنا تماماً اطرادها الإيقاعى . ولكن هذا لا يعنى أن الإيقاع هو الأساس الوحيد الذى تستند إليه الموسيقى كما يعتقد بعض المهتمين بالموسيقى الشرقية . فالإيقاع هو الشرط النوعى لكل موسيقى ، لكنه ليس الكيان الذاتى لأى منها . قد يقال إن هذا الكيان ربما كان أكثر تمثلاً فى الخط اللحنى الذى يربط المستمع بمحاذاته . وكل ما يفرق الفن التشكيلى عن الموسيقى فى هذا المجال أن الارتباط يتحرك مع الموسيقى على نحو أكثر ألفة وحدة منه مع الخطوط فى الفن التشكيلى . وحينما يندمج المستمع فى الموسيقى وتستغرقه ألحانها . يعيش لحظتها مع ذلك التابع الذى يتألف من ارتفاع وانخفاض النغمات ومن تفرقها وتجميعها ، وهى التى يتكون منها البناء اللحنى للمؤلف الموسيقى .

إن حياة اللحن ، ذلك الموضوع المجرد اللا مكانى الذى يشدوخلال الزمان ، هو حياة المستمع ، وإن إرادتنا لتجسم فى موج الموسيقى الطاغى وتعمدها كما يقول شوبنهاور الذى يؤكد فى المجلد الأول من كتابه « العالم إرادة وتخيّل » أنه تجلّى فى الموسيقى - قبل أى شىء آخر - قدرة الفنون على السمو بنا فوق صراع الإرادة ، إذ ليست الموسيقى - بحال من

الأحوال نسخة من المثل أرواح الأشياء ، بل هي نسخة من الإرادة ذاتها . فهي تين لنا الإرادة المتحركة والمتصارعة والمتنقلة دوماً ، والتي دائماً ما تعود إلى نفسها لتبدأ صراعها من جديد . وهذا هو السبب في أن تأثير الموسيقى أقوى وأكثر نفاذاً من تأثير الفنون الأخرى ، لأن هذه الفنون تتكلم عن الظلال فحسب في حين تتكلم الموسيقى عن الأشياء نفسها . ويقابل الإيقاع في الموسيقى التناسق في الفنون التشكيلية . ومن هنا كانت الموسيقى والهندسة المعمارية متضادتين ، فالهندسة المعمارية - كما يقول جيته - موسيقى متجمدة ، والتناسق إيقاع صامت .

وقد تنبع المتعة الحسية التي تثيرها الموسيقى من عناصر ثلاثة : النغمة والإيقاع واللحن . ولكن تبدو الموسيقى للعقل الموسيقى المدرب أكثر من مجرد نغمات أو إيقاعات أو ألحان . وربما لا يوجد فن يميز الموسيقى بحيث يمكن أن يكون أكثر ذهنية في جوهره ، وأبقى في صفته . ومن الواضح أن تعقيد البناء الموسيقي لا يجد تعبيراً إلا في الموسيقى ذاتها ، فلا اللغة ولا الحياة تتيح مثل هذا التضافر والتشابك الداخلي على النحو المتاح في تلك الأشكال الفنية ذات الوجود المؤقت في الزمان ، والتي نسميها التأليف الموسيقي . إن هذه التكوينات ذهنية في مضمونها . إنها مضامين موسيقية أرائكار مربونة ببعضها ارتباطاً داخلياً ، لأن توزيع فكرة موسيقية توزيعاً يعتمد على تنوع الأنغام ، عملية تتطلب مهارة حسائية لا تتأق في لغة الكلام إلا لأساطين المنطق . إن أية مدونة موسيقية عبارة عن كيان

عضوى من الأفكار المترابطة ترابطاً منطقياً ، وهذا ما قصده شوبنهاور عندما قال إن السيمفونية المتكاملة الناضجة قد تكون نسخة ميتافيزيقية كاملة مطابقة للوجود كله .

وإذا كنا نعرف بوجود المتعة الحسية فى تذوق الموسيقى ، وإن أحداً لن يولع بالموسيقى إلا إذا فاق الآخرين فى تأثيره بالمتع الحسية للإيقاع ، فإن ذلك لا يعنى أن يترك المستمع هذا التأثير لكى يضعف قدرته على الإنصات . فإن أى تركيز على المتعة التى تحدثها الأصوات ذاتها تؤدى بالتالى إلى تركيز العقل على مجرد الاستماع ، وليس الإنصات الذى ربما أصبح متعذراً فى هذه الحالة . وهذا ما يحدث بصفة خاصة فى تذوق الموسيقى الشرقية ، إذ أننا لم نتقل بعد من مرحلة الاستماع إلى مرحلة الإنصات الذهنى . فكل متعنا هى متعة حسية تابعة من رتبة الإيقاع الذى يدعونا إلى الاسترخاء وليس إلى التفكير . ولذلك نستولى الموسيقى الشرقية على حس المستمع وليس على عقله أيضاً ، مما يجعل أثرها ضعيفاً على سلوكه الاجتماعى لأن التأثير الحسى يرتبط مؤقتاً بزمنه فقط ، ويزول بمجرد الانتهاء من عزف المقطوعة .

والواقع أن عالم الشكل الموسيقى عالم مجرد تماماً مثل العمليات الذهنية التى تدور فى عقل الإنسان . وهذا الشكل لا يوجد فى كيان غير كيانه هو ، إلا أن أوجه تعقیده ووضوحه لا بدانيه فيها أى مجال آخر من مجالات الوجود . والكون الذى نسمعه فى الموسيقى هو بناء يستخلصه

العقل من خلال الأذن . وحين تستولى الموسيقى على حس المستمع وعقله ، تتحول سيمفونيات برامز أو موزار أو بيتهوفن مثلاً إلى عوالم حقيقية قائمة بذاتها ، أكثر توقداً وتجانساً من ذلك العالم المشوش الذى يجبر كياننا الخيالى على الحياة فيه . ومن الواضح أن الموسيقى لا وجود لها إلا على نحو مسموع ، إلا إذا تخيلناها بصورة مسموعة ، وهى فى غالبيتها تعتمد على الذاكرة والتنسيق العقلى . والمستمع المتمرس يدرك أن الصفة الحسية للأصوات الموسيقية هى المظهر الثانوى الخارجى لتلك العلاقات الفكرية والنفسية التى تحرر خيال المستمع من منطق الأشياء التقليدية وشئون الحياة العادية ليعيش فى ذلك التشكيل الرياضى الخالص المجرد للصوت .

وبسبب هذه العلاقات العقلية والفكرية التى تبتعثها الموسيقى الكلاسيكية ، فقد وجد فيها الناقد الموسيقى مادة خصبة للدراسة والتحليل ، والشرح والتوضيح ، فالنقد هو عملية عقلية وفكرية تبحث عن السبب المنطقى وراء المتعة العقلية والحسية التى تقدمها لنا الموسيقى . أما الموسيقى التى تعتمد على الإيقاع كأساس لإثارة المتعة الحسية فقط ، فلا يمكن أن تقدم للناقد مادة حقيقية قابلة للدراسة والتحليل . فهى فى جوهرها موسيقى بدائية لم يلعب العقل الإنسانى دوراً حيوياً فى إعادة صياغتها وتشكيلها ، وبالتالي فهى تخاطب الحس وتتجاهل العقل مما يجعلها بعيدة عن العلوم الحديثة للموسيقى ، والنقد

الموسيقى علم يعتمد في تحليله ودراسته على مثل هذه العلوم ، ولذلك فقد تجاوز موسيقى الإيقاع والحس إلى موسيقى العقل والفكر والخيال . ومن هنا كان السرفى أن الموسيقى الشرقية السائدة في المنطقة العربية تفتقر إلى النقد الموسيقي المنهجي ، فالمسألة لا تخرج عن مجرد انطباعات شخصية يسجلها الناقد في الصحف والمجلات ، هذا إذا اعتبرناه ناقدًا أصلاً . ولن يوجد عندنا مثل هذا الناقد الموسيقي إلا إذا انتقلت الموسيقى الشرقية إلى مرحلة العقل والفكر والخيال ، وهي المرحلة القائمة على العلم والدراسة ، وليس على مجرد الموهبة البدائية ، وهذا لا يعنى التخلي عن أصالتنا الموسيقية ، بل يهدف إلى اللحاق بموكب العصر الذى سبقنا كثيراً في مجال العلوم الموسيقية .

النقد التشكيلي

يقول الفيلسوف الألماني شوبنهاور في المجلد الثالث من كتابه « العالم إرادة وتخيل » إننا نستقي متعتنا من الفن التشكيلي من تأمل الشيء دون أن نخلطه بالإرادة الشخصية أو المنفعة الذاتية ، فنهز الراين عند الفنان التشكيلي مجموعة مختلفة من المناظر الساحرة تثير الحواس والخيال بما توحى به من جمال ، أما المسافر العادي الذي لا يهتم إلا بشئونه الشخصية فيرى نهر الراين وشاطئيه مجرد خط ، والكبارى مجرد خطوط أخرى تقطع ذلك الخط الأول . وهذه الحقيقة يوضحها روجر فراى في كتابه « الرؤية واللوحة » عندما يقول إننا لا نستخدم فى عملية الرؤية التى نمارسها فى أثناء اليوم أبصارنا بأى معنى جالى على الإطلاق ، ونحن نبصر ذلك القدر من الأشياء الذى يهمنى أمره وينى بأغراضنا ، أما الجانب التشكيلي من المنظور من لون وخط وشكل وحجم فهذا ما لا نراه على الإطلاق ، فى هذا الجانب تكمن مهمة الفنان التشكيلي الذى يقدم للمشاهد ما لا يراه فى حياته اليومية ، وهى المهمة التى يقوم الناقد التشكيلي بتوضيحها وتحليلها حتى يستمتع بها أكبر قدر ممكن من المتذوقين .

ويرى النقد التشكيلي الحديث أن العمل الفنى لا يقلد الطبيعة لأنه

ليس نسخة مكررة منها بل بناء عضوى قائم بذاته . ولا بهم نوعية المضمون الذى يختاره الفنان التشكيلى لعمله لأن قيمته الحقيقية لا تكمن فيه ، وإنما تنبع من الأحاسيس الجمالية التى يثيرها فى داخل المشاهد . فالمشاهدة فى حد ذاتها تجربة جمالية سيكلوجية تعيد تشكيل أحاسيس المشاهد وتنسقها تجاه العمل مما يمنحه إشباعاً نفسياً لا يتيح له حياته اليومية المشوشة . ولكى يصل الإشباع النفسى والفكرى منتهاه يتحتم على المشاهد ألا يجهد نفسه فى البحث عن الأصل أو المادة الخام التى استقى منها الفنان عمله التشكيلى الذى يتفصل تماماً عن الأصل ، ويستقل بحياته بمجرد أن يكمل ، ولذلك فالفنان الذى يجهد نفسه فى تقليد الطبيعة قد يحظى على عمله الذى يفتقر إلى المعنى الفنى المستقل ، فى حين نجد فى لوحة لا تمت إلى الأشكال الطبيعية التقليدية بصلة الكثير من المعانى والدلالات والإيماءات والمثيرات السيكلوجية . ولذلك من الطبيعى فى الفن أن يتفصل العمل الفنى عن مدلولاته التقليدية التى تعارفنا عليها فى حياتنا اليومية ، ولكن هذا لا يعنى بأية حال من الأحوال انفصاله عن الإنسان . فالفن التشكيلى يسعى أساساً إلى تقديم العالم إلى الإنسان فى شكل أكثر موضوعية وجمالاً ومنطقية .

ويؤمن الناقد التشكيلى المعاصر بأن النسبية تتحكم فى عملية التذوق الفنى التى يقوم بها المشاهد . فهى تختلف باختلاف بيئته وثقافته وظروفه الماضية ، ولكن هذا لا ينفى ضرورة التناسب بين نضج العمل الفنى وبين

النضج الفكرى لدى المشاهد . فليس من السهل بالنسبة لمشاهد لم يتمرس بتقاليد الرؤية الفنية أن يتذوق لوحة أو تمثالا من النوع الطليعى أو التجريبي ، فلا بد من وجود أرضية مشتركة بين الفنان والمشاهد حتى تنتقل التجربة السيكلوجية بكل أبعادها الجمالية إلى المشاهد . وإذا كان علماء النفس يقولون إننا جميعا نستجيب للمنبهات الحسية استجابة آلية ، فإن مثل هذه الاستجابة عند معظم الناس مجرد شئ بدائى لا يعدو أن يكون اختلاج عضلة أوفورة عصب حسي لا يكاد يلمحظ ، أما الرسام أو الممثل فيحيل أحاسيسه إلى استجابات حركية ثم يجسد تلك الاستجابات على لوحة أوفى قطعة من رخام ، وإذا كانت الألوان والأشكال تستوقف الأنظار بدرجات متفاوتة ، فإن المشاهد الذى يتأمل عملا من أعمال الفن التشكيلي يستوقفه ويشير اهتمامه ما فيه من قيم تشكيلية مميزة له ، وهى القيم التى تهتم العين أساساً ثم تنتقل بعد ذلك إلى عقل المشاهد ووجدانه .

ويرى النقد التشكيلي ضرورة الاعتماد على التقاليد الفنية التى تركها تراث الأجيال السابقة . ، لأن الفنان التشكيلي لا يبدأ من فراغ . فهو يندأ من حيث انتهى من سبقوه لكى يضيف الجديد إلى رقعة التقاليد . وشتان بين التقاليد والتقليد ، لأنه إذا تحولت التقاليد إلى مجرد تقليد للتراث السابق فسوف يفشل الفنان فى إيجاد مكانة لفنه بين الرواد الأصلاء . ومن هنا ينحتم عليه أن يستوعب التقاليد جيدا حتى ترسب فى اللاوعى

عنده ، وتكون بمثابة الضوء الهادي الذى ينير له الطريق نحو إنجازات جديدة أصيلة . فالتقاليد مكانها فى الخلفية الفنية والفكرية عند الفنان بحيث تساعده فقط على استكشاف أسلوبه الخاص به ، وتجنبه الدخول فى طرق مسدودة ومتاهات جانبية . وكما يقول الروائى الإنجليزى د . هـ . لورانس إن اللوحة تخلد فقط بالحياة التى نضعها فيها ، بمعنى أن اللوحة التى تعتمد على التقليد أو النسخ أو النقل الفوتوغرافى لا تملك الحياة الخاصة بها ، وبالتالي لا يمكن أن تخلد أو تعيش . ويعبر دى ويت باركر عن هذه الحقيقة الفنية ، فى كتابه « مبادئ علم الجمال » عندما يقول : « لا يمكن أن تحركنا اللوحة عن طريق الوجود التعويضى لشيء مثير مرسوم فى الصورة ، بل يجب أن تهزنا على نحو أكثر فورية عن طريق مخاطبة الحس مباشرة ، فالتصوير الذى يقدم لنا شيئاً يشبه البحر مثلاً يستولى على مشاعرنا من خلال ما يملكه البحر من قوة وتأثير فى نفوسنا . ولكنه لا يصيب هذا الهدف بسرعة مثل صورة لنفس المضمون تبهزنا بما فيها من خضرة وزرقة وخطوط متماوجة . فالأولى تستميلنا من خلال الخيال ، والثانية من خلال الخيال والحواس معاً .

وهذا يؤكد أن أدوات الفنان التشكيلى مثل العلاقات اللونية ، والمساحة ، والتناسب ، والتناغم ، والإيقاع يمكن أن تثير الخيال والحواس معاً إذا ما أحسن توظيفها فى تصميماته ، لأنها تملك خصائص موضوعية وصفات مطلقة لا توجد فى الأشكال الطبيعية التى تصادفها فى

حياتنا اليومية . وهذه الخصائص والصفات تنبع من الوحدة العضوية التي يتمتع بها العمل الفني . وكما أن تعبير الوجه البشري لا يستند إلى جمال القسمات أو تناسق الملامح ، بل ينبع من شخصية صاحب هذا الوجه بوصفها كلاً موحداً ، فإن تعبير العمل الفني أيضاً لا يستند إلى جمال تفاصيله أو تناسق أجزائه ، بل ينبع من الطابع العام لهذا العمل الفني بصفته وحدة متكاملة . والواقع أن القوة التشكيلية التصويرية التي تتصف بها روائع الفن إنما هي وليدة ذلك التكامل الجمالي الذي يجعل من العمل الفني الواحد وحدة منسقة يدرك مضمونها في شكلها . وليست وحدة العمل الفني وحدة حسية ، بل هي وحدة وجدانية فكرية عقلية أيضاً . وهذا يعني أنه ليس من شأن الأعمال الفنية الأصيلة أن تستثير لدينا إحساسات متفرقة مشتتة ، بل هي تركز كل مشاعرنا حول العاطفة الفنية الأساسية التي تمثل نواة الموضوع الجمالي . ولعل هذا هو السبب في أننا حين نشاهد عملاً فنياً أصيلاً ، ندرك أن أمامنا مضموناً جمالياً قد اتحدت صورته بموضوعه ، واتحد موضوعه بصورته ، فأصبح يحمل في ذاته معناه ، وكأنما هو عالم خاص قائم بذاته ، وفي هذا يقول لورانس بورمير إن الألوان ، والمساحات ، والبهجات الموسيقية ، والألفاظ ، لا تحمل قيمة جمالية إلا إذا صيغت ، أو رتبت بشكل متميز له معنى ودلالة .

وقد أوضح الناقد الإنجليزي وولتر باتر أن كل فن إذا كان موفقاً فإنه يستغل مادته الذاتية ومصادره الفنية المتنوعة والنوعية ، ولا شك في أن

المتعة التي نستمدّها من الفن التشكيلي نابعة أساساً من العين ، ذلك الجهاز الذي يتعامل معه المصور أو المثال بالذات . ولذلك فإنّ النقاد والمعاصرين منهم بصفة خاصة يؤكدون - على نحو ما يفعل ألبرت بارنز في كتابه «الفن في التصوير» - القيم الأولية والتشكيلية في فن التصوير والنحت ، وليس ثمة سبب منطقي يمنع التصوير من أن يكون مثل الموسيقى فناً مجرداً تماماً ، بحيث تصبح عناصر الخط واللون والكتلة هي كل ما يستولى على اهتمام كل من الفنان والمُشاهد على حد سواء ، ولذلك فإنّ الناقد المعاصريهم أساساً بدراسة القيم التشكيلية في اللوحة أو المثال ، وبالتالي فهو يركز على تحليل التخطيط الهندسي لتكوين الصورة أو إقامة المثال . بمعنى آخر يهتم بتوزيع الألوان على المساحة ، أو النسب على الكتلة بصرف النظر عن المادة التي استقى منها مضمونه . ولا شك أن هناك من النقاد التشكيليين المعاصرين من ينادى بفن لا يعبر عن أشياء مهما تكن ، بحيث ينصب الاهتمام فيه على ما يخاطب العين بصفة مباشرة . لأنه لن يكون هناك شيء مصور تقليديّ يصرف الانتباه ويشتت الخيال إلى دلالات بعيدة عن المعنى الفني للعمل .

ويقول إريك نيوتن في كتابه «معنى الجمال» إن الفنان التشكيلي لا يسعى إلى نقل الطبيعة نقلاً فوتوغرافياً ، وإنما يحاول من خلال مصادره وأدواته أن يحول مظهرًا من مظاهر الطبيعة العرضية إلى موضوع مطلق ومحايّد نظراً للاختلاف الجوهرى بين الفن والحياة . فالشجرة على سبيل

المثال تنمو في الطبيعة نتيجة لأسباب بيولوجية بحيث تمثل في بذر البذرة ، والرى ، والفلاحة ، والمناخ . . . إلخ ولذلك فالهدف منها هو المنفعة وليس الجمال ، أما الشجرة التى تنمو في لوحة تشكيلية فإن الفنان يرسمها ويطورها لأسباب جمالية بحيث ، ومن هنا كان الاختلاف أو الاتفاق بينها وبين شجرة الطبيعة غير ذى موضوع . ويحكى عن الرسام الإنجليزي تيرنر أنه أقام ذات يوم معرضاً للوحاته ، وفي أثناء جولاته المعتادة بين الجمهور المتردد على المعرض سمع سيدة تقول له وهى تشير إلى شجرة في إحدى لوحاته بأنها لم ترقى حياتها شجرة بهذا الشكل ، فقال لها تيرنر بمنتهى البساطة ، إن ذلك هو ما قصد إليه تماماً .

هذه الحقيقة الفنية توضح لنا أن الموضوع ليس العنصر الذى يخلق الصورة ، مما يوجب على الفنان ألا يعتمد على التأثير الإنسانى فى اللوحة كبديل عن المتعة الجمالية ، فلا بد أن تحقق العناصر المعروضة فى الصورة قيمة تشكيلية بذاتها . فإ يجب أن يراه الناس فى حياتهم اليومية يجب أن يمتلك القدرة على التأثير المباشر من خلال اللون والخط إذا ما انتقل إلى مجال الفن التشكيلى . فهناك فرق شاسع بين الصدق الفنى والتصوير الفوتوغرافى . فغربة اللون التى يستحيل وجودها فى الطبيعة قد نجد ما يبررها من الناحية الجمالية ، كما أن موضوعاً مؤلفاً من خطوط لم يسبق لأى منظر طبيعى أن تضمناها ربما استطاع أن يجعل المنظر حقيقياً على نحو جالى . ولذلك فالصدق الفنى يحتم تحريف الطبيعة وتغيير ملامحها فى

أجزاء اللوحة التي تصبح في هذه الحالة أصلاً وليس مجرد نسخة طبق الأصل ، أما اللوحة التي يصر فيها الفنان على منافسة آلة التصوير الفوتوغرافي فإنها تصبح مجرد نسخة لأصل موجود في الطبيعة ، وغالباً ما ينصرف المشاهد عن النسخة إذا ما وقعت عيناه على الأصل أو ما يشبهه .

إذن فالفنان التشكيلي سيد للطبيعة وليس عبداً لها يسعى في ذلة وخنوع لمحاكاتها وتقليدها . ويؤكد النقد الحديث أن الهدف النهائي للفنان التشكيلي يكمن في الحقيقة الجمالية وحدها . وهذه الحقيقة تتجسد في المتعة التشكيلية التي يحس بها الفنان في لحظة معينة من لحظات الرؤية ذات الصفاء الحسي والشفافية الصوفية فيضعها في لوحة أو يجسدها في حجر . ولا يستطيع الفنان بلوغ هذه الحقيقة إلا من خلال اللون والخط لأنها اللغة الوحيدة التي يستطيع التحدث بها . وما يبرر أية تشكيلات يصنعها الفنان من عنصرى الخط واللون ، هو الجمال التشكيلي الذي ينتج عنها بكل ما يحمل من تركيز وتكثيف وبلورة وصفاء . ولذلك فإن أفضل اللوحات ربما لا تكون أصدقها بالمعنى الحرفي للكلمة والذي يعتمد على نسخ الطبيعة . وهذه الحقيقة تنطبق على الفنون كلها لأن الفن له واقع خاص به ، مستقل ومختلف تماماً عن واقع الحياة . بل إن واقع الفن أفضل بمراحل من واقع الحياة ، لأنه تخلص من كل عوامل التشوش والاضطراب والفضياع التي غالباً ما تسيطر على الإنسان في صراعه اليومي

من أجل البقاء ، هنا يكمن الدور الحيوى للفن فى حياة الإنسان إذ يمنحه المعنى ، والإيجاء ، والدلالة ، والإشباع النفسى والروحى ، والتنسيق الحسى والوجدانى وغير ذلك من العناصر التى تعجز الحياة عن تقديمها للإنسان ، ومن هنا أيضاً كانت ضرورة النقد الفنى الذى يساعد الإنسان على تذوق الأعمال الفنية ، وبالتالي يسعى إلى جعله إنساناً أفضل يعشق الجمال والحق والخير .

النقد السينمائي

من المعروف أن النقد السينمائي يعد من المناهج النقدية الحديثة إذا ما قورن بالمناهج التي تحلل الأعمال الفنية سواء في مجال الشعر أو المسرح أو الرواية أو الموسيقى أو الفن التشكيلي ، ولكن على الرغم من حداثة منهج النقد السينمائي واختلافه عن هذه المناهج النقدية - فإنه يستمد جذوره وتقاليده منها ، ويتخذ منها قاعدة للانطلاق نحو آفاقه الفنية الخاصة به ، ولعل صعوبة النقد السينمائي تكمن في استعنته وضرورة استيعابه لتقاليد الشعر والمسرح والرواية والموسيقى والفن التشكيلي ، وإن كان لا يتقيد بمحدودها ، بل عليه أن يخلق المعايير الخاصة بالفن الذي يقوم بتحليله . وهو فن - كما نرى - شامل يجمع بين مختلف الفنون ، وعليه أن يمزج بينها في وحدة عضوية حتى يحصل على شخصيته المتميزة المستقلة ، وحتى لا يتحول إلى صورة مكررة لواحد أو أكثر من هذه الفنون .

وهذه عملية معقدة متشابكة تتطلب من الناقد السينمائي الثقافة الموسوعية ، والبصيرة النافذة ، والحس المرهف ، والوعي العميق .

فإذا ألقينا الضوء على العلاقة بين السينما والشعر فسنجد أن موقف الناقد السينمائي موقف حساس وغامض وشائك . فاستعمال كلمة « الشعر » في ذاتها استعمال مبهم دائما ، حتى حين تقتصر على الاستعمال

الأدبي ، وإذا ما طبقت على المجال السينمائي فهي تعنى أن الفيلم يتضمن لحظات من الشحنات العاطفية الطاغية ، كما يشتمل على مواقف متعددة الأبعاد من الحوار والأداء غنية بمعاني القيم الإنسانية وتوضيح تجارب الحياة وإدراك جوهرها . وهي تعنى أيضا أن الفيلم فن يملك من المرونة والبلاغة ما يتيح للفنان السينمائي موارد تعبير تستخرج كل ما عنده من حساسية ووعي وإدراك . وهي تعنى كذلك أن هذه الموارد لا تتوافر بالطريقة نفسها في فنون الإلقاء القصصى والمسرحى الأخرى ، وأن يصبح الفيلم عملا فنيا خاصا بذاته ، كما يصبح الفنان السينمائي متخصصا . إذن لفهوم الشعر في السينما لا يعنى أن الفيلم مجرد بديل للمسرحية أو الرواية ، ولكنه فن له خصائصه المتميزة التي تثير من الأحاسيس الفنية لدى الفنان والجمهور ما تعجز الفنون الأخرى عن إثارته .

وكان الناقد السينمائي الإنجليزي روجر ما نفل قد ركر مراراً - في مجلة « بنجوين فيلم ريفيو » التي رأس تحريرها بين عامي ١٩٤٦ - ١٩٤٩ - على المفهوم الموضوعي للشعر في مجال السينما ، وهو المفهوم الذي أصبح فيما بعد من التقاليد التي ترسخت في ذهن معظم الذين اشتغلوا بالنقد السينمائي في عالمنا المعاصر : فقد أوضح مانفل أن الفضل في الاستفادة بروح الشعر في السينما يرجع إلى سرعة تحرك الصور في الفيلم مع الاستخدام الواعي للصوت ، وهي من العوامل التي تضفي عليه الجمال

والقوة والمعنى المكشف الذى يميز الشعر .

ويمكن الشعر فى الفيلم فى أفضل استخدام لهذه الإمكانيات المتاحة للفنان السينمائى بصفة عامة وللمخرج بصفة خاصة تماماً مثلما تنجم قوة الشعر الأدبى عن إمكانيات الكلمات والتراكيب اللغوية والفنية التى تستخدم لتجسيد التجارب النفسية ! يقول مانفل موضحاً فكرته :

« إن الشعر يستمد الكثير من الدماء اللازمة لحياته من الخيال ، وعن طريق التشبيهات والمقارنات المتقاربة تصبح الملاحظة أشد حدة وتزداد الخبرة وضوحاً وخصباً : كان جريفيث يعتبر أنه قد حقق غرضه - وما ينطبق هنا على جريفيث بصفته فناناً سينمائياً ينطبق على أى أديب أو كاتب وصنى آخر - لو أنه مكّن المتفرج من أن يشارك بحجوبته فى عملية سقوط بابل ! ويبدأ الشاعر فى أن يحل محل الكاتب الإخبارى حين يبدأ مجال المشاركة العاطفية الخيالية ، كما يصبح المتفرج نفسه عنصراً حيواً فى تطور الحركة عن طريق مخيلته . هنا يجب على الفنان السينمائى أن يبدل كل محاولة ممكنة لبلوغ المستويات العالية من الشعر » .

إن مقارنة الصور بعضها ببعض وتداخلها لهما من أبسط وأهم الأمور التى يركز عليها الناقد السينمائى فى تحليله للفيلم ، فكل صورة تريد من دلالة الأخرى . ووسيلة السينما كما هى الحال مع وسيلة الشعر تستمد قوتها من المقارنة بين الصور ، ومن تلك العلاقة السريعة التى يولدها استيعاب التجارب الإنسانية . إن الصورة والصوت فى الفيلم هما الأساس الذى تنهض

عليه شاعريته . وبعض الأفلام عبارة عن قصائد غنائية ، وسلسلة من الصور الوصفية المرتبطة بعضها ببعض من خلال وحدة الإحساس والجو ، وهي وحدة تسيطر على التصوير وتحقق لنفسها ما يشبه الإيقاع الذى تلتزم به أبيات الشعر فى قصيدة ما .

وينطبق هذا أيضا على لمسات الصوت والموسيقى التى تدخل الأذن شريكا فى استيعاب الموضوع والإحساس بأبعاده المختلفة .

أما المقارنة بين السينما والمسرح فتختلف هى والمقارنة بينهما وبين الشعر : فالشعر فى جوهره روح تسرى فى الفنون كلها ومنها السينما ، أما المسرح فشكل أدبى فنى قد يُعد الأب الشرعى للسينما ، لكنها امتلكت من الإمكانيات الفنية ما جعلها تستقل عنه تماما . والناقد السينمائى لا يستطيع أن بغض الطرف عن الفروق الجوهرية بين معالجة القصة السينائية ومعالجة النص المسرحى ، وخاصة إذا كانت هذه القصة مأخوذة عن مسرحية : ففى المسرح تنحصر الحركة بين ثلاثة جدران فوق المنصة بحيث تصبح أكثر الأحداث موصوفة أكثر منها مرئية .

وبرغم تطور المسرح الحديث واستخدام الأساليب العصرية فى الإضاءة وتغيير المشاهد بهدف الوصول إلى مستويات البهر السينائى - فإن وحدة الزمان والمكان والحركة لا يمكن التخلص منها بسهولة . أما الفيلم فلا يلزم الكاتب التقيد بهذه القيود المسرحية ، بل إن خاصية السينما الأولى هى التحرر من تلك القيود ، لذلك أصبح من الممكن استخدام أساليب

يعد استعمالها مقصوراً على الفن السينمائي الذي يمتلك إمكانات تميزه من الفنون الأخرى .

في المسرح يسدل الستار ، ويتنظر الجمهور فترة من الزمن حتى يتبدل المنظر ، وهذا الانتظار من شأنه أن يخرج النظارة عن جو المسرحية الذي استغرقهم من قبل ، بحيث يحتاج الأمر إلى مجهود جديد من المؤلف والمخرج كي يندمج الجمهور مرة أخرى في الجو الذي أخرجه منه إسدال الستار . أما على الشاشة فليست هناك ستارة تسدل ، بل إن الشحنة النفسية تربط المتفرجين بالقصة من بدايتها إلى نهايتها . وعلى الناقد السينمائي أن يتبع الأسلوب الذي استخدمه المخرج في معالجة هذه الشحنة ، حتى يصل بها إلى أعلى المستويات الدرامية .

ويقارن الناقد السينمائي الألماني رودولف آرنهايم في كتابه « الفيلم فنا »

بين المسرح والسينما فيقول :

« إن الفيلم مثل المسرح يمدنا بوهم جزئي . وهو إلى حد معين يعطى انطباع الحياة الواقعية ، وهذا العنصر أقوى من الفيلم ، لأنه على النقيض من المسرح يستطيع بالفعل أن يصور الحياة الواقعية في محيطها الواقعي : أي أنها حياة غير مزيفة ، ومن ناحية أخرى فإنه يأخذ من الطبيعة صوراً لا يستطيع المسرح أن يأخذها على الإطلاق ، لكن الفيلم يفقد عمق الأبعاد الثلاثة ، وتحده أطراف الشاشة بشدة ، لذلك يجمع بين التجرد من الواقعية وتجسيد مشاهد الأحداث الحية في الوقت نفسه »

أما العلاقة بين الفيلم وفن الرواية فتبدو أكثر تطابقاً من علاقة الفيلم بالمرسحة ، فالرواية تملك من حرية السرد ما يملكه الفيلم في إبراده للصور المتتابعة ، ولعل الفارق الأساسى بينهما أن قارئ الرواية يرى الأحداث والشخصيات مستخدماً خياله فى حين يراها مشاهد الفيلم من خلال عينيه .

ويرى بعض النقاد من أمثال ليون إيديل أنه إذا كان المسرح يعد الجدل الأول للسينما فإن الرواية تعد أمها . ويضرب بالروائى الأمريكى هنرى جيمس مثلاً فى روايته « السفراء » التى نشرها عام ١٩٠٣ فيقول : إن أسلوب جيمس فى السرد الروائى يعتمد على المراثيات إلى حد كبير ، وقبل عصر الكاميرا يبدو أنه كان مدركاً لوجود العدسات ؛ فهو يتحرك ويتنقل من اللقطة المقربة الكبيرة إلى اللقطة البعيدة حتى نرى الشخصية من أبعاد متعددة تغنيه عن السرد التقريرى .

ويتشابه الفيلم والرواية فى أن لكل منهما فكرة رئيسية ، أو شخصية رئيسية ، كما أن لكل منهما عقدة رئيسية يتحتم على القراء أو المتفرجين استيعابها حتى يمكنهم متابعة الأحداث بعد ذلك ، وهى تدور حول هذا المحور فى محاولة للوصول إلى الحل الأخير عن طريق الشخصيات المرسومة جيداً ، والتى تساعد أو - تعرقل - فى صراع عنيف مع - أو ضد - الشخصية الرئيسية بتشويق وإحكام ، هذا الصراع هو روح القصة السينمائية ، ويستمر حتى الذروة فى نهاية الفيلم . ولعل هذه المقاييس

تنطبق على المسرحية ، كما أنها تنطبق على الرواية والفيلم مما يؤكد حتمية وجود الصراع الدرامى فى كل الفنون .

أما دور الموسيقى فى الفيلـم فدور وظيفى عضوى وليس دوراً تصويرياً كما يحلو لنا فى مصر أن نطلق عليها اصطلاح « الموسيقى التصويرية » ، فهى قد تتعارض فى إيقاعها وإيقاع الأحداث على سبيل إحداث تأثير نفسى معين يهدف إليه المخرج ، والموسيقى السينائية تشارك فى تجسيد روح الشعر التى أشرنا إليها فى مقدمة هذا الفصل ، وتضاعف من الشحنة النفسية التى يبثها الفيلـم فى نفس المتفرج ؛ فهى لا تكرر الأحداث المرئية بإيقاعات صوتية ، بل تضيف معانى جديدة مستخدمة وسائلها الخاصة بها ، وبذلك لا يقل دورها فى قيمته عن دور التمثيل أو الحوار ، بل تمتلك الوحدة العضوية التى يجب أن تتميز بها نفسها كل عناصر العمل السينمائى : فهناك الجملة الموسيقية الرئيسية التى تدور حولها باقى الجمل الفرعية والتنويعات الجانبية مثلما تدور الأحداث الفرعية حول الحدث الرئيسى أو الشخصيات الثانوية حول الشخصية المحورية ، لهذا تشكل الموسيقى بعداً جديداً للعمل السينمائى يزيد من خصبه وثرائه ، ويضاعف من شحنته النفسية ؛ مما يساعد المتفرج على الاستغراق تماماً فى العالم الخاص للفيلـم .

أما علاقة الفيلـم بالفن التشكيلى فيقول عنها المخرج المصرى صلاح أبوسيف فى كتابه « السينما فن » :

« إن التشابه بين (اللوحة) المرسومة باليد والصورة المأخوذة بالكاميرا هو الذى جعل المصورين يدركون أهمية البناء التشكيلي في الصورة الفوتوغرافية ، من حيث التكوين والضوء والدلالات التعبيرية لذلك ، وهذا هو الذى جعل التكوين في الصورة السينمائية عنصراً جوهرياً وضرورياً ، فإلى جانب التعبير الدرامى تطلب هذا التكوين عناصر الاتزان والتناسب بصفة مبدئية ، إلا إذا كان العكس مطلوباً من وجهة النظر الدرامية » .

ويؤكد صلاح أبوسيف أنه إذا كانت (اللوحة) التشكيلية والصورة الفوتوغرافية تتضمنان الإيحاء بالبعد الثالث فإن السينما وحدها هى التى تستطيع تجسيده بالحركة في العمق والتدرج في الضوء ، بل إن أغلب الوسائل التشكيلية المتاحة للكاميرا السينمائية تعتمد على خاصية التجسيد هذه ، ولم يعد البناء التشكيلي للقطاعات السينمائية مسئولية المصور مع المخرج ، بل تضاعفت أهمية تصميم المباظر في هذا الإطار ، وأصبحت الوظائف الثلاث للمخرج والمصور ومصمم المناظر متضافرة التأثير في إيجاد العلاقات التشكيلية المدروسة على مستوى اللقطة ، وعلى مستوى المشهد ، ويعد ذلك على مستوى الفيلم كله .

من هذا يتضح لنا أن الناقد السينمائي لا يستطيع أن يحكم على الفيلم إلا إذا كان مطلعاً على دقائقه عارفاً بأسراره وخفاياه ، ولنا نعى أن يكون الناقد خبيراً ممارساً لفنون الشعر والمسرح والرواية والموسيقى والفن

التشكيلي ، وإنما يجب أن يكون ملماً بما كافيًا بوظائف هذه الفنون التي تعد انقاعدة العامة التي نهض عليها الفن السينمائي ، بعد ذلك عليه أن يلم إلماماً تاماً بعمل المصور والموسيقى والمؤلف والمالكير والمونتير وجميع الوظائف السينمائية الأخرى ، كي يستطيع نقد كل شيء ، ووضع يده على أوجه الخطأ وثغرات الضعف ؛ وبذلك يتمكن من مطابقة الأسلوب العام للإخراج للأحداث التي يشتمل عليها الفيلم ، ومطابقة هذه الأحداث للقصّة والجو والزمن والإيقاع والحوار والأداء مع تحليل الربط بين اللقطات بحيث تكون كل لقطة متممة لما قبلها ممهدة لما بعدها ، وتحديد طرق الانتقال من مشهد إلى آخر بحيث لا تنحرج عن المنهج العام الذي تمّ به إخراج الفيلم : بهذا يستطيع الناقد السينمائي مساعدة المتفرج في تبيين أوجه القوة والجمال أو ثغرات الضعف والانهيار في العمل السينمائي .

مكتبة مصر
٣ شارع كامل صدقي - الفيحاء



الشمس ١٠٠ قرش

دار مصر للطباعة
سميد جودة السحار وشركاه